ISSN 0869-4648

ФОТОГРАФИЯ 93 5-6





ФОТО **ФРАНЦИСКО ИНФАНТЭ**

АРТЕФАКТЫ.
ИЗ СЕРИИ «ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ ГОРИЗОНТЫ» — 1992 г. (БРЕТАНЬ)

ФОТОГРАФИЯ

ИЗДАНИЕ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕДЕРАЦИИ ЖУРНАЛИСТСКИХ СОЮЗОВ МАЙ — ИЮНЬ 1993

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр,
М. Лубянка, 16
Телекс
411421 PERO SU
FAX 200-42-37
Телефоны:
отдел фотожурналистики
925-10-07
отдел фотоискусства
и фотолюбительства
925-10-15
отдел техники
924-93-05
отдел писем
925-10-09
коммерческий отдел
923-20-46

Сдано в набор 19.03.93.
Подп. в печать 30.04.93.
Формат $60\times90^{1}/_{8}$
Печать офсет.
Усл. печ. л. 6,5.

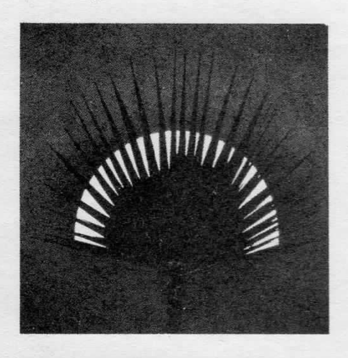
Заказ 1128.
Тираж 36 650 экз.
С-5-6

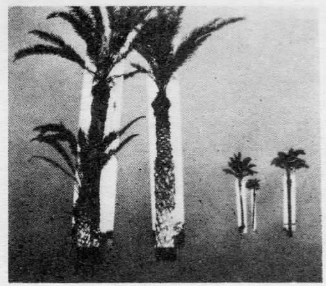
Ордена Трудового Красного Знамени Тверской полиграфический комбинат Министерства печати и информации Российской Федерации
170024, г. Тверь, проспект Ленина, 5

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

НА ОБЛОЖКЕ:

ФРАНЦИСКО ИНФАНТЭ
(МОСКВА)





АРТЕФАКТЫ.
ИЗ СЕРИИ «ПРОДОЛЖЕНИЯ»
1992 г. (ИСПАНИЯ)

В НОМЕРЕ

Первый фотографический

В Москве прошел первый международный фотофестиваль, организаторами которого выступили Союз фотохудожников России, Министерство культуры РФ и Государственный российский дом народного творчества. В программу фестиваля была включена демонстрация ряда выставок — «Фото—Россия-92», «Уорлдпрессфото-93», «Жилище в России» австралийского фотографа Д. Прево, «Лика Мед» шведского профессионального Союза фотографов, «Космическая фотография». Проводились аукционы фотографий и старинной фотографической аппаратуры, состоялись встречи участников, которых собралось более двухсот из различных регионов России, с кураторами фотографических музеев ряда западных стран. На семинарах с сообщениями выступали как российские знатоки фотографии, так и зарубежные гости. В этом номере журнала мы знакомим читателей с некоторыми из представленных на фестивале работ, выступлениями гостей и публикуем беседу нашего корреспондента Льва Шерстенникова с председателем Союза фотохудожников России Андреем Баскаковым.



А. БАСКАКОВ

—Андрей Иванович! Хотелось, чтобы вы кратко напомнили читателям историю создания Союза фотохудожников, рассказали, как возникла идея проведения фестиваля.

— Ко времени открытия фестиваля нашему Союзу исполнялось два года. В декабре 1990 года в Курске прошел его учредительный съезд. Ныне Союз объединяет около 600 человек и имеет своих действительных членов в Латвии, в Беларуси, на Украине, в Молдове, Туркменистане и даже в Нидерландах и США. В США и Франции есть и почетные члены Союза. Как видите, мы не замыкаемся в территориальных рамках России, и это важно для более полнокровной деятельности.

За два года своего существования Союз провел выставки в Йошкар-Оле, Рязани, Москве, Смоленске, Брянске, других городах. Тематика выставок была самой различной — и узко направленные экспозиции, посвященные одному из жанров фотографии, и аналитические выставки, и коллекции отдельных авторов. Фотовыставки не ограничивались лишь точками, обозначенными на карте России. Работы члена Союза Николая Бахарева демонстрировались, например, в Амстердаме, в галерее «Кэнон». Экспозиция «Пять августовских дней в Москве» — в «Джордж Истмен Хаузе» в Рочестере, США. Хочу сказать, что с самого начала мы поняли: не стоит замыкаться лишь в своем кругу, поэтому, когда стала созревать идея проведения фестиваля, он стал обретать статус международного. Хотелось дать нашим фотографам возможность ощутить себя в мировом фотографическом сообществе, ведь у большинства из тех, кто не живет в Москве и Ленинграде, выход на контакты с зарубежными коллегами весьма незначителен. Они очень заинтересованы в связях с иностранными фотодеятелями, которым, в свою очередь, были любопытны контакты с российскими мастерами.

— Насколько же удалась эта посредническая миссия фестиваля — свести нашего исполнителя с западным «фотомиром»?

— Осуществилась, но в меньшей степени, чем мы предполагали. К сожалению, западных участников приехало меньше, чем мы рассчитывали. Возможно, сказались какие-то организационные просчеты — некоторые письма от желающих принять участие мы получали уже в ходе работы фестиваля. Те, кто приехал — люди авторитетные, эрудированные, знающие свое дело. Они принесли немалую пользу и фестивалю, и его участникам в качестве экспертов. Кроме того, эти люди заложили некие камешки в фундамент будущих проектов и сотрудничества. А вот коммерческая часть программы, считаю, просто не удалась. Видимо, потому, что наши фотографы запрашивали слишком высокие цены за свои снимки, не учитывая, что за такую сумму на Западе покупатель может приобрести работу крупного мастера, а имена наших фотографов зарубежным покупателям еще мало что говорят.

— Существуют ли союзы, подобные нашему, на Западе, и каковы их коммерческие интересы?

— Подобные организации там существуют скорее как профсоюзы, у которых основная задача — это защита прав и интересов своих членов. Для решения чисто творческих вопросов предостаточно различных обществ и ассоциаций. Нашему Союзу сейчас предлагают вступить в Международный союз профессиональных фотографов, и мы направим туда документы. У нас же пока главная задача — развитие творчества, поднятие фотографии до уровня традиционных видов искусств. И это в известной степени удается. Союз наш признан равным наряду с другими творческими союзами. Фотография встала в ряд со всеми другими видами искусства и, следовательно, официально признана. Это отражено в Указе о культуре, который подписан президентом России в ноябре 1992 года. В соответствии с указом мы можем рассчитывать на льготы по налогам, а наши члены — на льготы по оплате квартир, мастерских. Кроме того, государство из фонда социальной поддержки населения выделило Союзу фотохудожников два миллиона рублей для оказания материальной помощи своим членам. Вместе с государственными структурами мы создали высшее профессиональное училище фотоискусства и рекламы и надеемся получить для него здание, где разместим музей истории фотографии, фотобиблиотеку, фотогалерею, производственные мастерские, а в перспективе, возможно, и Международный центр фотоискусства. Во всяком случае, наши международные связи уже позволяют планировать это. Кроме того, мы получили из ВС проект закона об авторских правах, в нем фотография наряду с другими видами искусств также защищается законом.

— Союз ваш называется Союзом фотохудожников, но фактически он объединяет фотографов самых разных направлений и предназначений?

— Это так.

— Как же можно найти общий творческий язык, тем более в рамках столь недолговременно текущего фестиваля? Мне приходилось бывать в Америке на более скромных семинарах. В штате Пенсильвания собирались фотографы, работающие «на заказ», «бытовка», по нашему. Среди этой достаточно узкой группы выделялась ветвь фотографов, снимающих только свадьбы. Они устраивали конкурс на лучший свадебный альбом. О фантастической выразительности, индивидуальности почерка автора и решения портретов каждого из персонажей можно говорить много. Творческий разговор авторов сужается в тончайший луч, но уж зато он прорезает проблему вглубь. В рамках этого фестиваля можно ли было объединить такое разнообразие интересов?

— Объединить эту массу не удалось. Мы предполагали, что будет 100 наших участников и 50 приглашенных с Запада. Но наших сразу же набралось двести, были и еще желающие, и мы вынуждены были многим отказывать. Этот наплыв — прежде всего увиденная участниками возможность предложить себя, свои работы западному рынку. Но наблюдать, как это все выглядело, неутешительно. Наш человек, если уж добрался до эксперта, то готов выложить перед ним гору всего чего угодно, но не в состоянии отобрать пять-десять лучших своих работ.

— Это понятно. Автор наш формируется стихийно и хватается за все. Что лучше получается, что хуже — он не всегда чувствует. Ему важно знать, какую же сторону из его разбросанных интересов эксперт найдет самой привлекательной, сильной.

— Я не совсем с этим соглашусь. Есть авторы с достаточно ясно выраженными пристрастиями. Да и художественный совет обращает на это внимание — насколько прослеживается определенный стиль, направление у автора, или же все работы у него случайные. Конечно, и у пейзажиста









может оказаться портрет или натюрморт, но в целом ясно, куда устремлены пристрастия автора.

— Хорошо. Возьмем пейзаж. Ансел Адамс, Иванов-Аллилуев, Гиппенрейтер. Все — пейзаж. Более того — реалистический пейзаж. И — пропасти, лежащие между авторами, их манерами, стилями, взглядами. А рядом может быть концептуальная фотография — тоже пейзаж. Куда же деваться? Где найти общий язык среди только этих фотографов?

— Строго говоря, учебных целей мы на фестивале не преследовали. На симпозиуме, посвященном истории отечественной фотографии, были очень интересные доклады. Иностранцы, слушавшие эти выступления, оценили их достаточно высоко. Обидно, что наших участников фестиваля на этих выступлениях практически не было. Организовать узкотематические семинары в рамках фестиваля было бы очень сложным делом, хотя такая форма в принципе может быть. Собираются, допустим, любители пейзажа и рассматривают лишь одно из направлений в нем, одну из концепций.

— На этом мне хотелось бы сконцентрировать внимание. Я слышал многие из выступлений с нашей, российской стороны, и большинство из них были информационны, и только. Конечно, в этом, может, и нет особого греха, но такой подход вряд ли предполагает дискуссионность, поскольку никакой проблемы из сообщения не вырастает. Чем мне показались любопытны выступления гостей, а также демонстрируемые ими работы, — это как раз концептуальностью, умением сформулировать задачу, четко очертить тему. И это открывает в фотографии совершенно новые малоизведанные сферы. Возьмем, хотя бы, выставку «Жилище в России». С точки зрения оценки качества каждого отдельного снимка здесь, по нашим устоявшимся понятиям, ни одного выставочного кадра нет. А, оказывается, это не нужно, их и в принципе не должно быть. Выставочный кадр — какой-то итог, какая-то сумма, какой-то сгусток. А здесь описание. Вот жилой дом. И в этом доме — все видим подробно: где что стоит, где что лежит, как это выглядит в апреле, скажем, 1993 года. Так, от кадра к кадру, из этого складывается монолит, ценность которого возрастает от часа ко дню, ото дня к году, от года к десятилетию. Такая вот — простая, честная, можно сказать, рутинная работа, а итог — многообещающ. Это лишний раз напомнило о нашем довольно однобоком взгляде на фотографию. Нам ведь главное — себя выразить, блеснуть мастерством. А в фотографии, оказывается, могут играть и совершенно иные грани. Или что еще бросилось в глаза. Съемка детей шведкой У. Овенде. У нее такой необычный поворот — «Дети и сексуальность». Нет здесь никакой порнухи, ни эротики. Но есть более тонкое рассмотрение проблем: осознание себя представителем той или иной половины человечества на уровне легко ускользаемого вопроса, мысли. Фотография обычно оперирует вторичными (в том числе и половыми) признаками, а тут даже и не поймешь, что же становится визуальным предметом ее внимания. Но это так, примеры, а вывод: многое мы еще о фотографии не знаем и часто бредем оттого по самому ее мелководью. Не обучены, необразованны.

— Я с этим согласен. И потому вижу главную задачу Союза в образовательной программе. Наши фотографы должны общаться с зарубежными коллегами. Круиз на теплоходе, который мы проводили в прошлом году, этому и был посвящен. Марта Казанав из США провела несколько лекций, рассказав о своей методике работы. На этом фоне возникали дискуссии, споры, что нравится в ее работе, а что не нравится, что может быть приемлемо для нас. Вообще уровень информированности зарубежных фотографов значительно выше, даже если речь идет о наших же мастерах. Например, о том же Родченко за границей больше знают, его больше видели, там изданы альбомы, о которых мы и мечтать не смеем. Что уж говорить о всей мировой фотографии, о ней даже у самых информированных из нас и то отрывочное, куцее представление. Встреча с экспертами-специалистами помогает хоть в какой-то мере латать эту брешь, и иностранцы согласны помочь. Недавно я получил такое согласие от французов: на базе их культурного центра организовать культурно-просветительную работу. Они готовы эту работу финансировать, что, согласитесь, в нашем положении просто неоценимо. Такие же предложения есть из США, из Швеции. Люди хотят приезжать к нам, а мы хотим учиться. Школу фотографическую мы уже создали. Эта образовательная фотографическая школа, а в перспективе и академия, будут решать задачи образования, просвещения.

Фестиваль первый, но не последний. Думая о будущем фестивале, который в зависимости от обстоятельств может быть проведен уже через год, мы хотим не только учесть ошибки прошедшего, но и получить конструктивные предложения от всех заинтересованных лиц.

Симпозиум «Фотография в России: история и современность»

В рамках фестиваля проходил симпозиум «Фотография в России: история и современность».

С докладами выступили: Т. Шипова, ст. научный сотрудник Государственного литературного музея («Московские фотографы — современники Луи Дагерра и Уильяма Тальбота»); Т. Сабурова, ст. научный сотрудник Государственного исторического музея («Русский фотографический портрет середины XX века»); С. Гаранина, доцент Московского государственного института культуры («С. Прокудин-Горский — пионер цветной фотографии в России»); И. Салтыкова, научный сотрудник Государственного исторического музея («Массовая портретная фотография в России в начале XX века»); А. Стригалев, ст. научный сотрудник Института искусствознания («Наивность и фотография»); М. Сырников, директор агентства «Фототур» («Работы русских фотографов-путешественников в коллекциях Географического и Ботанического обществ»); А. Лаврентьев, ст. научный сотрудник Института «Дизайн» («Фотоавангард и группа «Октябрь»); Т. Салзирн, искусствовед («Фотография в московском искусстве конца 1980-х — начала 1990-х гг.»); В. Стигнеев, научный сотрудник Института искусствознания («Советская фотография — второе десятилетие: 1928—1937»); Л. Запрягаева, директор Российского госархива кинофотодокументов («Фотографическая коллекция РГАКФД»).

Материалы симпозиума опубликованы на стр. 23, 34.

Анри Вартанов **Что для души угодно?**



В пантеоне изящных искусств — галерее на Крымском валу столицы, там, где проходят самые престижные смотры живописи, скульптуры, графики, состоялась выставка «Фото—Россия-92». Она прошла в рамках международного фотофестиваля, организованного Союзом фотохудожников России. Впечатляющая по своим масштабам — 140 участников, около 400 работ — выставка эта стала, несомненно, рубежной. Она, на мой взгляд, четко обозначила расставание с «перестроечной» фотографией и выявила основные направления «постперестроечной». Их, надо заметить, много, фактически в каждом из фотографических жанров происходят (а то и произошли) заметные перемены. Экспозиция являла собой немалое творческое разнообразие, в ней можно было найти все, «что угодно для души».

Сильно прозвучали произведения, восходящие к традиционным фотографическим формам и решениям. Одно время казалось, что к ним нет уже возврата. Но нет: и лирические пейзажи, и незатейливые жанровые сценки, и репортажи из «горячих точек» — все, к чему мы привыкли с той поры, когда разбуженная общественными переменами середины 50-х годов отечественная фотография переживала подъем, живо и по сей день.

В самом деле, способно ли когда-нибудь наскучить зрителям умение человека с камерой в нужное время оказаться в нужном месте, чтобы засвидетельствовать происходящее там? Умение это постоянно рас-

А. НАЗАРОВ
(ПЕНЗА)
ПЕРВЫЕ КОМСОМОЛЬЦЫ СЕЛА СОЛОНЦОВКА

В. СЕМИН
(МОСКВА)
ИЗ СЕРИИ «АЛТАЙСКИЕ ЗАРИСОВКИ» (2 СНИМКА)

тет: на выставке, ориентированной в основном на жанры художественные, было несколько работ, свидетельствующих об этом. Назову прежде всего северокавказские репортажи О. Кудрявцевой: представительница слабого пола оказалась не только оперативнее своих коллег-мужчин из ИТАР-ТАСС и прочих именитых ведомств, но и мастеровитее.

Мы видим цветные, впечатляющие подлинностью и включенностью в события, современные по стилю репортажи. Впрочем, на выставке были и такие снимки, в которых легко угадывалась если не откровенная организованность, то, по крайней мере, форсированная трактовка событий. Напомню снимок Б. Кремера «Покаяние», в котором камерой схвачено совершение намаза перед Мавзолеем В. И. Ленина, или работу А. Назарова «Речь»: пожилая деревенская женщина в тапках на босу ногу снята сзади выступающей на трибуне перед немногочисленным собранием односельчан. Еще недавно подобные, исполненные не то доброго юмора, не то едкого сарказма снимки появлялись в большом количестве на выставках и на страницах печати. Сегодня они выглядят не только вторичными, будто не раз уже где-то виденными, но и коробят своей надуманностью. Если уж говорить о прозаическом (его можно называть не только репортажным, но и жанровым направлением творчества) начале на выставке, то оно наиболее удачно представлено в ряде серий, сделанных с вниманием к жизненным деталям и с ощущением фотографического целого. Таковы работы С. Семина, Г. Пойлова, А. Перминова, Ю. Шпагина, В. Шахлевича.

Притом что эти работы привлекают и хорошим знанием материала, и умением доверительно раскрыть человеческие характеры, и уверенным владением средствами светописи, они все же — да простят мне авторы такое суждение — не выходят за пределы того, что не раз уже было на выставках последних лет. Подчас даже (как это стало со Шпагиным, снявшим фотосерию в морге) авторы раз найденный прием применяли к новому материалу, распространяя его, как говорится, вширь.

Другое дело — проникновение вглубь. Открытие неповторимого сочетания материала и формы, обнаружение



Г. ПОЙЛОВ
(КИРОВО-ЧЕПЕЦК)
ИЗ СЕРИИ «ОКТЯБРЬ»

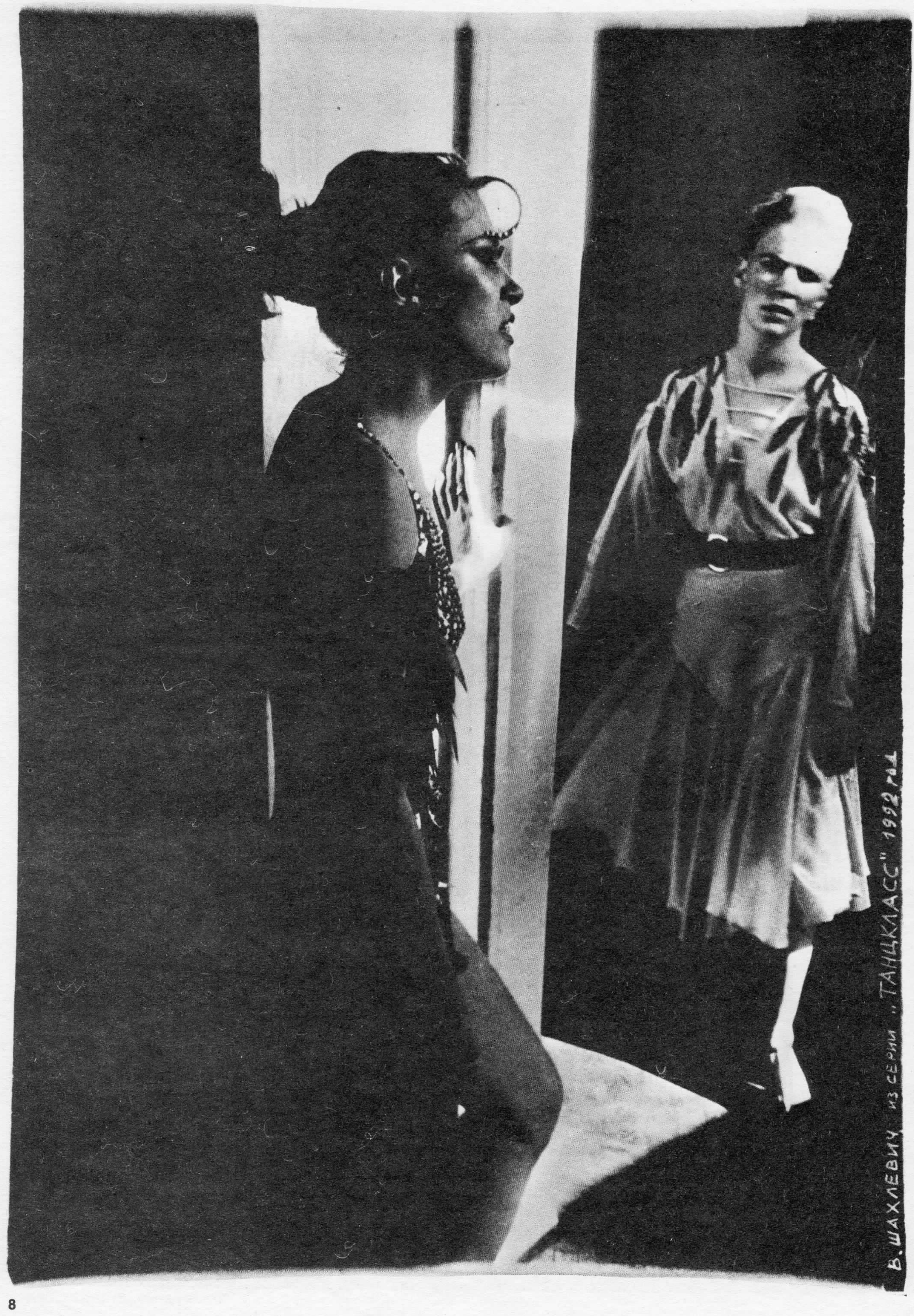


Г. МОСКАЛЕВА
(МИНСК)
ИЗ СЕРИИ «ВОСПОМИНАНИЯ ДЕТСТВА»

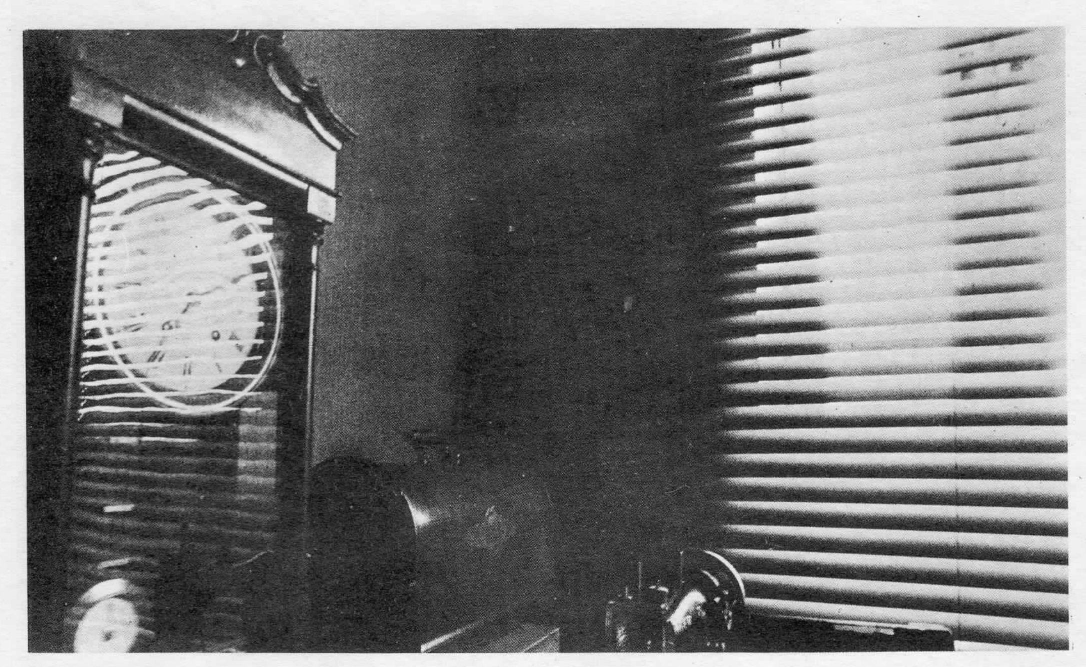
Б. МИХАЛЕВКИН
(САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)
ДОМА



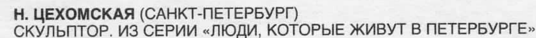
С. ПОТАПОВ
(НИЖНИЙ НОВГОРОД)
ОЗОРСТВО



ВЛ. ШАХЛЕВИЧ
(МИНСК)
ИЗ СЕРИИ «ТАНЦКЛАСС»



А. ШУНДЕЕВА (МОСКВА)
ЭТЮД



Н. ЦЕХОМСКАЯ (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)
СКУЛЬПТОР. ИЗ СЕРИИ «ЛЮДИ, КОТОРЫЕ ЖИВУТ В ПЕТЕРБУРГЕ»



уникального аспекта трактовки привычного, незамысловатого сюжета. Всеми этими качествами (а к ним бы я мог прибавить еще немало восторженных слов) обладает серия Г. Москалевой «Воспоминания детства». Тут мы имеем дело со сложными перевоплощениями первоначального фотографического материала: на старые (или стилизованные под старые) снимки накладывается сегодняшнее их видение, сложные ракурсы, многократные экспозиции — все призвано воплотить в двухмерном пространстве такое временнóе понятие, как «память». И, надо сказать, в сдвигах изображений автор передает не только ностальгическую интонацию повествования, но и лирическое осмысление своего детства. Серия по сути бросает смелый вызов кинематографу, существенно раздвигая рамки доступного фотоискусству.

Конечно, произведение Г. Москалевой — редкая удача, и было бы неверно ее делать эталоном, по которому равнять другие выставочные снимки. Средний уровень экспозиции (довольно высокий) включает в себя работы более скромные, но вместе с тем привлекающие внимание. Хороши жанровые зарисовки Т. Романовой и Е. Мохорева, посвященные детям (см. «СФ», 1991, № 12). К нестареющему направлению правдивого рассказа о повседневности относятся снимки Н. Бахарева из Новокузнецка. Много говорит зрителю, знакомому с историей нашей культуры, портрет Лили Брик работы В. Богданова («СФ», 1991, № 4). Кстати, о портретах. Экспонировалось на удивление мало произведений этого популярного жанра, а те, что были, не оставили сильного впечатления: преобладала откровенная салонность или еще более отчетливая эротичность. Не было портретов-диалогов с человеческой душой. Спокойных, углубленных, смотрящих внутрь себя. Наверное, сказывается неспокойствие нынешнего времени, тревога, живущая в каждом из нас. И в том, кто с камерой, и в том, кто перед объективом.

И, напротив, экспозиция засвидетельствовала рост интереса к пейзажу. Наряду с идущим из 60-х годов грубовато-прозаическим показом «очеловеченной» природы привлекали изысканно-тонкие пейзажи С. Донина (см.

А. ЗАМОРКИН
(СТАВРОПОЛЬ)
ВОДОСВЯТИЕ



Е. МОХОРЕВ
(САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)
ИЗ СЕРИИ «БЕСПРИЗОРНЫЕ ДЕТИ»



«Ф», 1992, № 3—4), черно-белые «контакты» В. Корченко и снятые в импрессионистской манере лирические виды А. Поддубного. Видимо, тяготы нашего повседневного существования все чаще выталкивают нас из грязных, полуразрушенных городов, «украшенных» бесчисленными торговыми палатками, туда, где можно отдохнуть телом и душой — на природу. Наверное, поэтому же в большинстве снимков этого жанра мы не видим людей вовсе.

А вот третий из традиционных фотожанров — натюрморт — представил неожиданную реакцию на происходящее в жизни. Можно было бы, пожалуй, ожидать, что авторов привлечет ворвавшееся в наш быт разнообразие потребительских товаров: бутылки необычной формы и расцветки, торговые марки, диковинные, еще вчера никому не известные фрукты. Но нет, любители натюрморта предпочли совершенно иной путь. Они пошли в сторону экспериментальных, похожих на ребусы, решений, требующих разгадки и обнаружения материальной подоплеки в затейливых, малопонятных композициях. Таковы работы А. Абрамова, А. Горяинова, В. Прошина.

Иногда, правда, внимательному взгляду открывается реальная трактовка неясного на первый взгляд сюжета. Так, «Мишень» С. Осьмачкина расшифровывается, если понять, что это — оборотная сторона доски, расщепленной выстрелами.

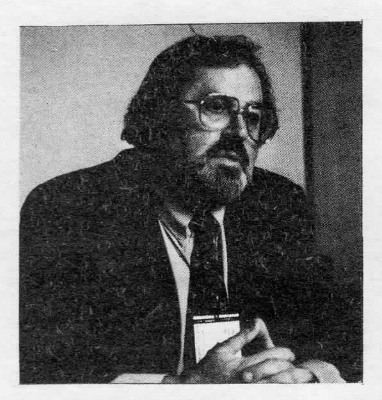
Пожалуй, только два автора, работающих в этом жанре, прямо или косвенно связаны с нынешними реалиями. А. Дорошенко во впечатляющих по цвету и натуральности композициях вдохновился съемками... гниющих овощей. Несмотря на замысловатые названия — вроде «Нью-Йорк на Млечном пути», снимки живо напоминают картинки бесхозяйственности, столь типичные для столичных овощехранилищ. Н. Пантелеев увлекся непривычной для фотографии коллажной техникой, работая на двух уровнях, причем для верхнего использовал пятидесятирублевые купюры, наклеенные на изображение да еще скрепленные тонкими шелковыми шнурками. Свой триптих он назвал многозначительно — «Эпилог». И хоть, как известно, эпилог не подразумевает продолжения, триптих состоит только из трех составных частей, я все искал четвертую композицию в надежде обнаружить в ней приклеенную купюру, имеющую не деревянное, а полновесное, валютное наполнение. Увы, не нашел.

А. ПОДДУБНЫЙ
(БРЯНСК)
АПРЕЛЬ

Встречи, беседы, мнения...



На встрече с зарубежными участниками фестиваля выступил С. М. Прокудин-Горский — внук и полный тезка известного русского фотографа-экспериментатора Сергея Михайловича Прокудина-Горского, на рубеже веков разработавшего оригинальный способ получения цветных изображений. Его работы, в частности портрет Льва Николаевича Толстого, широко публиковались в последнее время, в том числе и на страницах нашего журнала.



С. М. ПРОКУДИН-ГОРСКИЙ: Я хочу поделиться лишь семейными воспоминаниями, поскольку технику знаю мало, хотя имею инженерное образование и работал вместе с отцом, который, как и дед, тоже был фотографом.
Сергей Михайлович переехал из России во Францию в 1918 году. У него уже было трое детей — Дмитрий, Екатерина и Михаил — мой отец. С дедом сразу уехали Дмитрий, который к тому времени уже закончил Технологический институт в Петербурге, и Екатерина. Мой отец с матерью переезжали уже позже, в 1923 году. В России еще оставался большой архив, дед не сумел все захватить с собой, рассчитывая на Михаила. Но моему отцу не разрешили вывезти семейный архив, не дали права.
Отец мой не сразу попал в Париж, сначала он поработал на «Кодаке» в Германии. Когда он приехал во Францию, то вместе с дедом создал коммерческое дело по фотографии. Сергей Михайлович продолжал заниматься совершенствованием своего способа, пытался свой опыт распространить и на кинематограф, но из-за финансовых трудностей от этой затеи пришлось отказаться. К тому же в мире стали появляться новые методы получения цветных изображений, более совершенные, чем способ Прокудина-Горского. Однако сам дед не бросал своего изобретения.
Фотография у нас была делом семейным. Дядя Дмитрий, химик, помогал Сергею Михайловичу со своей стороны; Михаил, мой отец, работал как фотограф, подключилась тетя, один из моих двоюродных братьев. Предприятие свое Прокудины-Горские назвали «Елка», или по-французски — «Эль-Ка». Дед вскоре перестал снимать, занялся исключительно улучшением процесса. Дядя и отец работали профессионально, и дело стало называться «Братья Горские». Перед второй мировой войной они были очень известны в Париже. Много снимали моду, рекламу, которая становилась цветной. Во время оккупации немцы предложили им работать на пропаганду. Но дяде с отцом удалось уйти от этого, сославшись на то, что материал они получали из Англии.
После окончания войны отец продолжил работу по дедовским наметкам, а дядя Дмитрий открыл лабораторию по обработке пленки современных образцов («Эктахром» и других). Обслуживала лаборатория профессионалов и работала до 60-х годов в основном на «Эктахроме». Но все еще встречались любители получить фотографии, сделанные по способу деда.
Интересно отметить, какой камерой работали отец с дедом. Это был специальный фотоаппарат, заказанный в Германии в 1929—30 годы. Он был создан на основе новейшей техники. Внутри камеры находилась система зеркал, одновременно можно было экспонировать три цветоделенные пленки и моментально снимать что угодно. Работали этой камерой еще и после войны. В 60-е годы отец уже был болен. Так закончилось применение техники цветного фотографирования, которую разработал дед. В истории цветной фотографии это был очень интересный период.



АНЬЕС ДЕ ГУВЬОН СЕН-СИР,
генеральный инспектор фотографии отдела изящных искусств Министерства культуры Франции:
В течение 24 лет я работаю в фотографии, принимала участие в организации первых международных встреч в Арле, поэтому у меня есть с чем сравнивать ваш фестиваль. Он похож на то, с чего и мы начинали. Похож и достоинствами своими, и недостатками. Приятна дружеская атмосфера фестиваля, хорош обмен мнениями.
Немного о вашей выставке. Двадцать лет назад мы во Франции тоже считали, что выставка — это собрание хороших фотографий, но с появлением галерей, музеев, специальных журналов стали несколько иначе к этому относиться. Когда я смотрю вашу выставку, то у меня впечатление, что я вижу только слова, но не высказываемые ими идеи, мысли. У нас, во Франции, не принято на выставке награждать медалями и призами, потому что выставка — это никакое не соревнование, она сама по себе является законченным произведением. Все эти фотографии-слова слагаются в определенные фразы, мысли, концепции, и разве можно выделить во фразе то или иное слово — ведь здесь главное их сочетание, то есть изложенная мысль.
За организацию выставки отвечает определенное лицо. Но речь не идет об административной ответственности. Организатор предстает перед зрителем как автор целого произведения — выставки. Глядя на вашу выставку, можно сказать: представленные фотографии не хорошие, не плохие, не лучшие и не худшие. Просто, они разные, разноцелевые. Некоторые работы из экспонируемых мне были уже знакомы, как знакомы и авторы. Я очень сожалела, что у мастеров было выставлено только 3—4 работы. Всего было представлено много и в то же время — недостаточно. А ведь из этой выставки можно было бы сделать несколько экспозиций. Они были бы разными, это и хорошо, но с более четко выраженными целями. У вас очень богатая история, богатое фотографическое наследие, и этот творческий опыт влияет и на формирование нынешних мастеров.
Показать работы, которые представляют память, и каким образом идея памяти передается фотографии, как решается эта задача — вот одна из возможных тем. Можно было бы сделать выставку о критике современности или выставку о повседневной жизни русского общества и представить массу разных фотографов. Я хочу сказать, что когда все фотографии выставляются вместе без особого размышления об их роли, функции, их расположении — это снижает интерес не только к выставке, но и к самим фотографическим произведениям.
Человек, представляющий выставку, не должен быть слишком демократичен. Он объявляет о своей идее выставки и уже под этим углом проводит отбор фотографий. Кому-то посчастливится попасть в экспозицию, кому-то нет. Делать выставки — не такое уж приятное занятие. Другой организатор будет иметь другую идею, и ему понадобятся иные снимки. И я уверена, каждый раз фотография сможет себя выразить полнокровно, а выставка стать запоминающимся явлением.
Несколько слов и о самом фестивале. Он также объединяет малообъединимое. Во Франции фестивали по общей тематике не проводятся, потому что функционирование фотографов и предназначение их снимков различны. Фотожурналисты проводят свой фестиваль, фотографы моды — свой, а фотолюбители готовят свои мероприятия. Конечно, объединяет всех фотографов творчество, но предназначение их произведений — совершенно различное. Разве можно поставить рядом снимки моды, специально продуманные и построенные так, чтобы заставить человека мечтать о предлагаемой вещи, и фотографии репортажные, строго документальные, предназначенные для газетной информации? Или сопоставить это с фотографией художника, отражающей определенную творческую идею? Было бы неправомерно собирать все это вместе и тем более оценивать, исходя из каких-то общих критериев.

Алексей Левитский **Свидетельство человечности**

Вот уже несколько лет Рита приезжает в забытые богом и заброшенные людьми еврейские местечки. О, вы не знаете этот неповторимый аромат, это волшебство украинских провинциальных поселений? Так вы уже и не узнаете. Они умирают. Старики и молодые покидают эти разоренные места. Первые отправляются на кладбище, вторые ищут землю обетованную. Но что ищет там Рита Островская? Она там ищет остатки этой вымирающей культуры. Она что — этнограф или, может быть, археолог? Или она приехала из Нью-Сквиры, что совсем рядом с Нью-Йорком? Нет, она живет в Киеве и про свое еврейство узнала не то чтобы очень давно, но как раз вовремя.
Зачем ей фотографировать этих архивных стариков? Зачем ходить по домам и записывать их безрадостные истории? Это просто ужас, когда послушаешь, что они рассказывают о своей жизни. А она пишет это все на диктофон и потом слушает. Зачем? И ходит с ними в синагогу там, где еще остались синагоги. И потом ходит с ними на их кладбища, где по могилам кто-то проехал трактором... Это был плохой человек. А она — хороший человек? Посмотрите на фотографии.
«Журналистский репортаж — не для меня... Да, сущность фотографии — документальна. Но у меня такой язык. Начинала с метафорических работ, занималась монтажом; а сейчас пришла к простоте. К тому, с чего начинала — удивлению перед миром. А если мне не хочется снимать, я и не снимаю» (из интервью с Ритой Островской).
Почему эти снимки оказывают буквально магическое действие на так называемых простых людей? Почему многие пожилые люди, получив в подарок свои портреты, радуются как дети? Почему на эти работы смотрят с восхищением в Хебе и Чикаго, Тель-Авиве и Амстердаме, Лондоне, Лейпциге и Нанси? Почему музейщик и галерист из Дании удивлен и очарован, а из далекой Японии шлет новогодние открытки японский коллега? Ведь не в еврействе же дело, в самом деле?
Снимки сделаны с необходимой долей любви и трезвой жесткости. Несмотря на внешнюю мягкость и даже застенчивость,



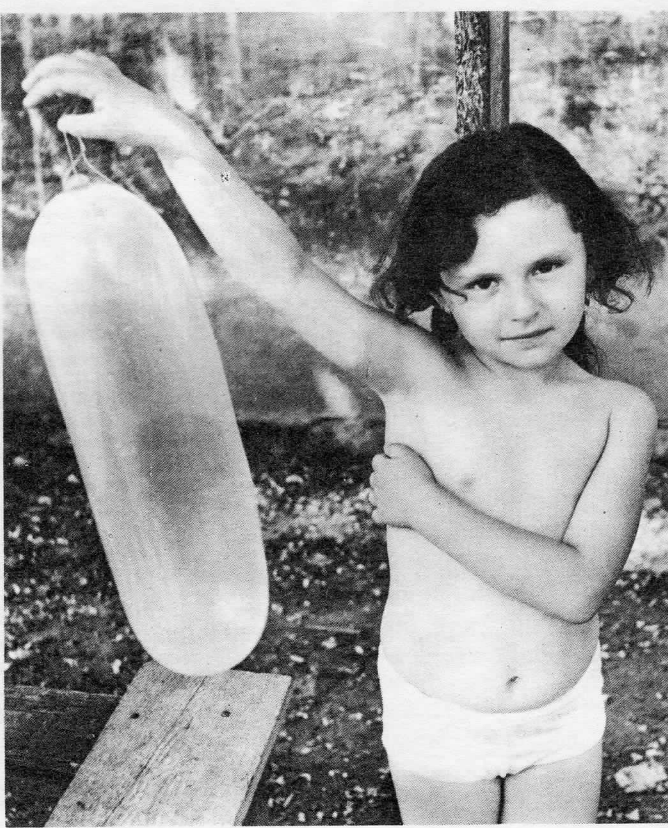


ФОТО **РИТЫ ОСТРОВСКОЙ**

ИЗ СЕРИИ «УХОДЯЩИЕ ЕВРЕЙСКИЕ МЕСТЕЧКИ»

Рита обладает несгибаемой твердостью профессионала. То есть Мастера, знающего бремя ответственности. Перед кем? Перед Материалом. А что есть этот материал? Человечность. С момента возникновения гуманистического репортажа концепция фотоснимка как свидетельства прочно владела умами и сердцами фотографов. Так же, как и аудитории иллюстрированных журналов, «горячих» пресс-репортажей, а затем телевизионных (или секвенционных) «расследований» о зверствах, бедствиях и человеческой стойкости. Свидетельство трагичности человеческого бытия стало одновременно товаром (премии, гонорары) и философией («Когда я нажимаю на спуск, я выношу приговор» — Юджин Смит). Иногда — образом жизни и очень редко — повседневным праксисом. Согласитесь, непросто ощущать на себе постоянный гнет, грубый прессинг реальности, пропускать ее через сердце и любить ее, любить ее, любить. Не швыряя в лицо зрителю черными камнями инвектив, но скромно и с достоинством перебирать, как четки, как неприметные серые камни в философском саду. Рита Островская не признает манифестов и чуждается шумихи. Она фотографирует для жизни, то есть для себя. Именно поэтому ее работы так нужны всем нам. А еще она учит фотографировать своих многочисленных питомцев. Ее фотошкола — одна из лучших в стране.
«Для меня главное — удивление. Как делается снимок, я знаю. А как получается — это тайна. Еще очень много необработанных материалов, негативов. Пока — просто не успела собрать. Еще не отстоялось» (из интервью).
Всю жизнь Рита фотографирует одно и то же — людей. Человеческая личность (не оценочно, а скорее — с пониманием) в экзистенциальных обстоятельствах — вот ее предмет, ее герой. Не потому ли первый серьезный шаг в познании себя через фотографию сделан ею в серии «Семейный альбом»? Родственники всех возрастов и мест проживания любовно собраны в одном ряду. Позы статичны. Взгляд в камеру. Ритуал: вылетела птичка — не воротишь. Теперь ты принадлежишь вечности. Теперь мы все рядом,





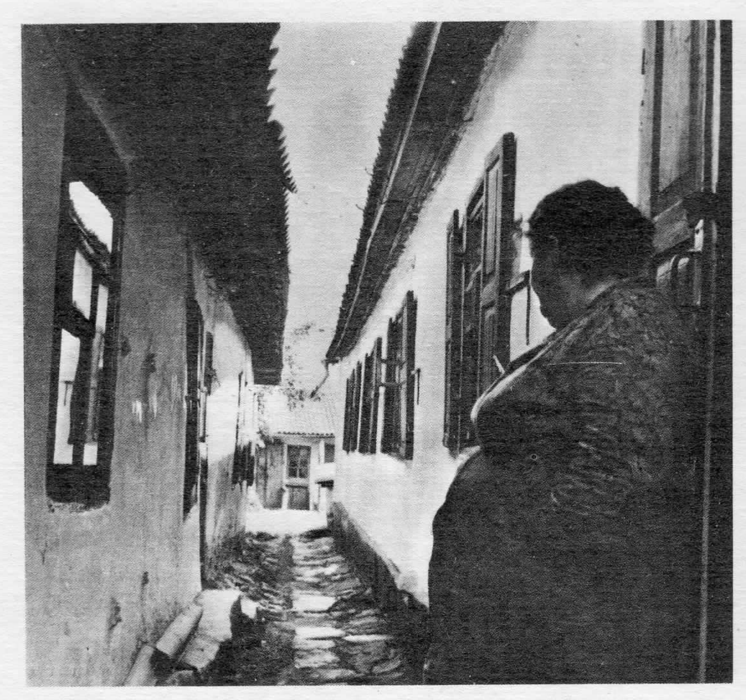




ФОТО **РИТЫ ОСТРОВСКОЙ**

ИЗ СЕРИИ «УХОДЯЩИЕ ЕВРЕЙСКИЕ МЕСТЕЧКИ»

вместе. Навсегда. Сознание причастности к Истории, к Роду человеческому. На интимном, домашнем, комнатном материале.
Затем — уличные сценки. Женщины с авоськами, женщины-попрошайки, девушки-бабочки, деточки. Это не коллекционирование. Это проживание социальных координат, внутреннее приятие своей Судьбы. Нет, Рита не феминистка, хотя американские женщины-коллеги рады бы видеть ее борцом за права женщин. Она и не борец вовсе. Она — за права человека в его жизни. И голосует снимками. Каждый — поступок. У нее есть замечательная серия с обнаженными женщинами, девочками, подростками. И бальзаковскими дамами. Но, несмотря на рафинированную эстетичность этих «актов», нагота не воспринимается даже как культурный знак (ну у Матисса, например, или у того же Рембрандта). Обнаженность, незащищенность, «голизна» читается, как открытость, и вызывает ответное доверие, сочувствие, симпатию. Это — о другом. О жизни духа, о его скитаниях и мучениях в бренном плотском. Тела становятся всего лишь подмостками для глаз, для интерьеров, для случайных деталей.
По Р. Барту, «пунктум» — это то, что как бы случайно ранит, остается занозой, вызывает катарсис. Его невозможно запланировать, он возникает сам собой по внутренним причинам зрителя.
Целомудренное бесстыдство жизни становится лейтмотивом жизни и творчества Риты Островской. Окружающие понимают и принимают ее взгляд — не соглядатая, но соучастника жизни. И допускают фотографа в самые сокровенные уголки. Вот почему разрушающиеся еврейские местечки стали ее планидой. Ее болью и радостью. После изысканных натюрмортов и портретов, составивших бы карьеру иному художнику. *«Меня потрясло пришедшее однажды открытие ощущения от еврейской культуры. Я не знала ее раньше, но чувствовала. У всех нас есть какая-то генетическая память. Эти многочисленные повторы в разговорах, эта странная напевность, уменьшительность и уважительность — все, что шло от бабушки, от памяти детства. Только сейчас я вижу — все это отголоски древних обрядов, молитв, целой культуры; этот культурно-генетический код и*

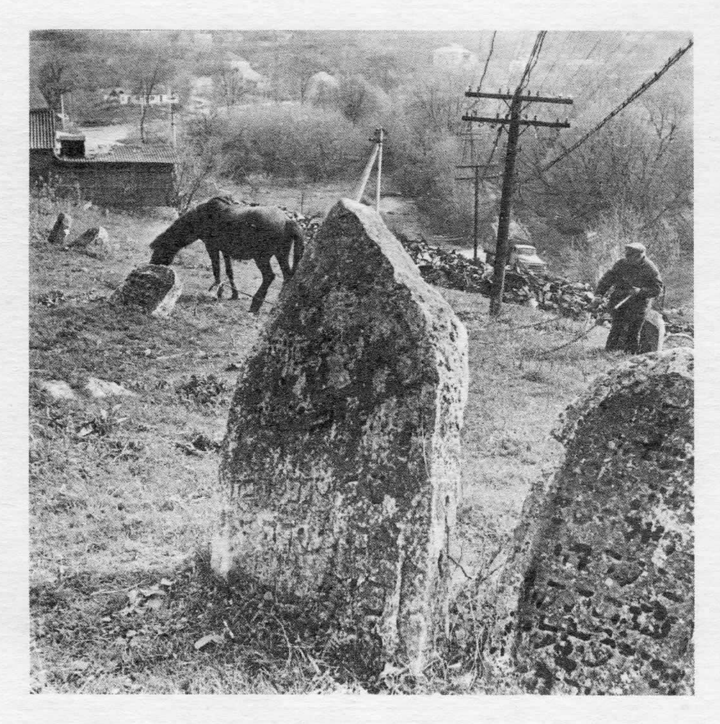
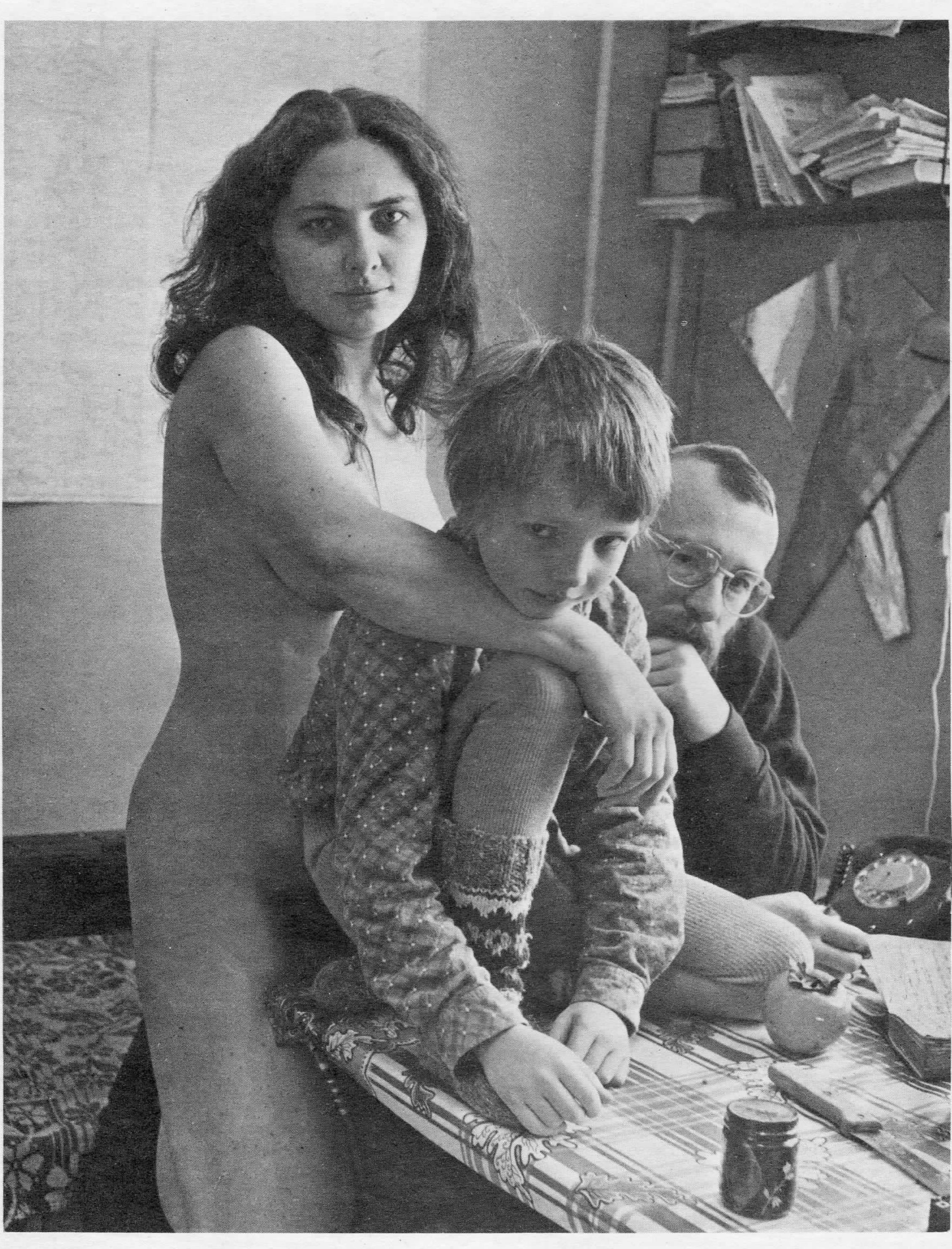


ФОТО **РИТЫ ОСТРОВСКОЙ**

ИЗ СЕРИИ «УХОДЯЩИЕ ЕВРЕЙСКИЕ МЕСТЕЧКИ»

проступает в моих снимках. В композициях, интонации, повторах и компоновках снимков друг с другом» (из интервью).
Без преувеличения скажем — у Риты десятки великолепных снимков. Маленьких (по размерам) шедевров. И чрезвычайно трудно выбрать «лучший», или «хит» — для плаката ли, для продажи... Они существуют одной неразрывной цепью, чередой. Как дни недели или слова молитвы далекому всевидящему богу Человечности. Представленные в данной статье части огромных, буквально библейских серий — всего лишь осколок, фрагмент. По которому, тем не менее, легко восстановить целое. Взгляды — как человеческая доминанта. Аутентичный контакт. Индексальность на уровне означающего. Через мировую скорбь в этих зрачках проникаешь во всю беспредельность истории библейского народа, вплоть до братоубийства Каина и первородного греха. Обстановка. Как декорации и как «тело жизни». Она так же знакова, как таблички в шекспировском театре «Глобус» — «замок», «дерево»... И в то же время узнаваема, до тошноты «советска», прожита всеми и каждым. Наши малые трагедии и фарсы разыгрываются в этой непритязательной обстановке. Теснота, нищета, мещанский уют, жалкая неустроенность. Эстетичность, сбалансированность, классическая гармония в композиции, фактуре, тоне снимков. В тесном общежитии ее «сборок» (по два, по четыре, по шесть) у каждого персонажа — свой «жизненный ореол», радужный мыльный пузырь человеческой идентичности. Ткнешь — лопнет. Но со всех сторон подпирают другие такие же — так и живем.
Снимки из синагог, из домашних пекарен, где в складчину готовят к празднику мацу, мистически прекрасны. И в то же время ужасают, как если бы фотограф побывал в катакомбах первохристиан. Снимки с кладбищ невозможно смотреть без содрогания. Они безжалостны, как время, разрушающее памятники. Здесь, у этих могил с козами и следами вандализма, освобождаются от иллюзий. Трезво принимают свою Судьбу. Так же плохо «для веселья оборудованную», как и вся эта заброшенная, оскудевшая, обманутая и ограбленная земля. За каждым снимком — история, достойная своего Бабеля. Рита — добровольный летописец унижения и возвышения человеческого духа на этих скорбных погостах. По пластике, эмоциональности и эпичности эти работы сравнимы разве что с цыганами Ляли Кузнецовой, золотокопами Себастио Сальгадо или поселянами Йозефа Куделькі. Сквозь малые, высокие, смешные проявления человека на земле проступает Лицо времени. Эдакий, знаете ли, портрет современности. Вот что объединяет хорошие снимки, сделанные в любом уголке земшара.
Еще о лицах. На автопортрете Риты в маленьком зеркальце провинциального, внеисторического дивана с уточками — не лицо, но образ. Образ вглядывания, проникновения в зазеркалье реальности. Здесь теряется грань между миром ощущаемым и миром видимого. Достаточно вспомнить, что снимок — химическое зеркало реальности. А до этого было отражение в зеркальце камеры и проекция на матовое стекло видоискателя. А еще было собственно зеркало, а до этого — зрачок, а еще раньше — множество предшествующих отражений. Какая из граней — перво-реальность? Голова начинает кружиться в этом зеркальном лабиринте. Вспоминается борхесовская бесконечность зеркал, наставленных друг против друга. Нет, вы проведите такой эксперимент! И за бесконечным умножением образа, отражающегося в себе самом, встретите проблему Культуры, смотрящейся в самое себя. Именно таким, парадоксально-простым и просто парадоксальным образом заявляют работы Островской о своей принадлежности к «интегральному культурному опыту». К извечной актуальности Речи и Сознания. Недаром, как мне кажется, название неосуществленного (пока) Большого проекта Риты — «прямая речь». Здесь, как в Большой книге Хэмингуэя будет все — вся жизнь, все страдания, все горести, обиды, страхи, вся любовь, все слова и все вещи. Весь мир в малой капле. Выраженной прямой (то есть авторской), не лукавой речью. *«Необходимы — воздух, прозрачность. Только в спонтанных проявлениях проступает настоящее. Придумать это нельзя. Это как еврейский язык — древний и современный. Или как песни идиш. Сейчас многое уже не сфотографируешь. Все*



СЕМЬЯ

меняется. Та девочка с шариком — она уже в Израиле...» (из интервью).
Но мы — здесь. И несем ответственность за культуру земли, на которой выросли. На первом московском международном фотофестивале Рита Островская удостоена премии «Лучший фотограф года» — за «многолетний труд». По совокупности достоинств, так сказать. Плохому человеку не дают такую премию.

ФОТО **РИТЫ ОСТРОВСКОЙ**

Встречи, беседы, мнения...



Георгий КОЛОСОВ, председатель художественного совета СФР (Москва):

Не терять свое лицо

Устроители фестиваля сделали одну мудрую вещь — предоставили каждому право выбора, поэтому одни могли смотреть фотографии, а другие стояли в очередях, чтобы продать свои работы или хотя бы иметь такую возможность. Это была свобода, ограниченная очередями и временем. Но это неизбежный момент, и я не стал бы ни в чем обвинять устроителей. Всем, кто предъявляет претензии, нужно хотя бы в своем воображении попытаться побыть на месте организаторов. Только наша традиционная неблагодарность может толкать на «свирепые» оценки... Я повесил свои фотографии на продажу и тот, кому это было нужно, меня нашел в первые же пять минут — Милтон Эстероу, издатель журнала «Арт ньюз». Это я к тому, что нужно много терпения и очень большой запас спокойствия для того, чтобы не терять свое лицо.

Владимир ВОРОБЬЕВ, куратор выставок (Братислава):

Блестящая информация

Я приехал сюда от Министерства культуры Словакии и по своей инициативе, чтобы подобрать материал для нашего ежегодного «Месяца фотографии». Следующий его выпуск задуман как мост между Западом и Востоком, и я здесь с целью «захватить» работы, познакомиться с фотографами. Подозреваю, что и многие другие западники бросились сюда с такой же целью — вы нас очень интересуете. Хочу сказать, что получил огромное удовольствие от симпозиума — у вас есть чему поучиться, да и таких докладчиков в Словакии нет — мы маленькая страна. Выставки и симпозиумы — блестящая информация о русской фотографии, русском быте, русской культуре.

Владимир АРХИПОВ, фотохудожник (Москва):

Интересуюсь самим собой!

Для меня этот фестиваль, как для профессионала, — реклама самого себя. Мне нужны были деньги — я пригласил своих знакомых из-за рубежа: приходите в Фотоцентр — есть я, есть другие, смотрите, решайте, нужен я вам или нет. Они сделали выбор и отдали мне свои деньги. Я не отказался, и теперь могу в очередной раз выпустить свои постеры, повезти их на Запад — у нас ведь покупателя нет, нет богатых людей, которые чувствуют, что фотография — это искусство. Новые знакомства с фотографами? Мне они ничего не приносят — интересуюсь самим собой. Я не вижу, что я могу у кого-то что-то взять, а то, что не делаю сам, мне неинтересно. Мне и моя фотография не очень интересна, когда она готова. Я с ума схожу от самого процесса работы...

Финн ТРАНЕ, директор музея фотоискусства (Дания):

В записную книжку...

Я познакомился с этой великой страной с помощью фотографов и благодарен за это Союзу фотохудожников России. Записал огромное количество имен в записную книжку и надеюсь на продолжение контактов, буду ждать обещанного круиза на теплоходе. Одна из моих встреч закончилась договоренностью о проведении в ближайшее время выставки.

Галина МОСКАЛЕВА, фотохудожник (Минск):

Фотографическое братство

О фестивале могу сказать только хорошее. Это приятная, полезная, интересная встреча — для ума, для души, — то, чем мы живы. Главное, мы встретились с теми, кого уважаем и любим: с отечественными фотохудожниками — это ведь наше фотографическое братство. Познакомились со специалистами из-за рубежа, узнали их профессиональное мнение.

Алексей ЛЕВИТСКИЙ, ректор Академии фотоискусства (Киев):

Программа реализована

Общение — это плоть и кровь искусства. Без обмена тенденциями, энергией не существует прогресса. Этот первый фестиваль в России окажет громадное воздействие на развитие фотоискусства. Выражу общее мнение — устроителям удалось реализовать программу общения, программу возвышения над собой и над привычной средой.

Людмила ТАБОЛИНА, фотоклуб «Зеркало» (Санкт-Петербург):

За последнюю отчетную выставку!

Мне интересны общение с фотографами, старыми друзьями, творческая сторона фестиваля. Желание что-то продать, по-моему, только создает ажиотаж, разобщая нас. И еще — если бы мне надо было произнести на банкете тост, я бы сказала: «За последнюю отчетную фотовыставку!», потому что нельзя же в одном зале смешивать работы совершенно разных фотографов с разными жанрами да еще выбирать из них лучшие — это то же, что собрав с огорода хороший урожай, сравнивать потом морковку с огурцом, а брюкву с помидором...

Амель КАНИТРО, издательская группа «Байярд» (Париж):

Хорошее начало

Я видела здесь не только выставки, но и портфолио отдельных авторов — очень много сильных фотографов и фотографий. Удивлена, что среди них столько пикториалистов. Во Франции этот бум давно прошел, потому что нежный жанр «проглотила» репортерская фотография. Фестиваль позволит мне, надеюсь, подготовить в газету «Женераль нувель» статью о российских тенденциях в жанре художественной фотографии, в репортаже. В целом, по-моему, этот фестиваль — хорошее начало для будущего.

Тамарра КАЙДА, доцент университета штата Аризона (США):

Впечатляюще!

Для нас, американцев, фестиваль оказался интересен. Явный прогресс в российской фотографии — это очень впечатляюще! Приезжаю сюда не впервые и всегда чувствую себя очень легко. Люди должны встречаться, а в России — умный,

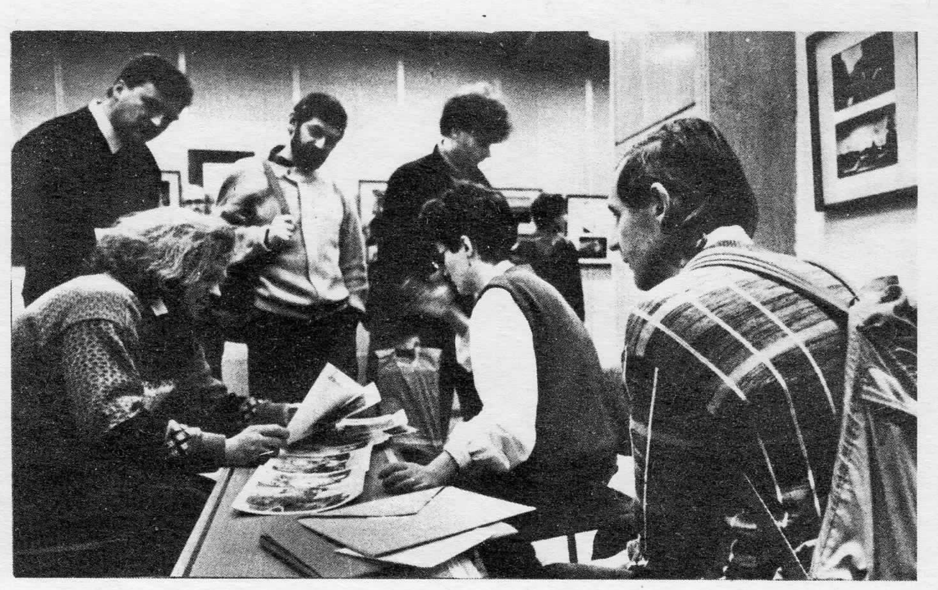


ФОТО С. САМОХИНА

сердечный, талантливый народ. Я постараюсь в фотографиях и коллажах выразить свое отношение к России.

Татьяна САЛЗИРН,
критик (Москва):

Необходим экспертный совет

Мне не совсем понятно, скажем, почему этот фестиваль и метод его организации дублируют какую-то не существующую структуру официальных отношений, более характерных для брежневской эпохи — в частности, фотофестиваль может быть и коммерческой акцией, но тогда не стоит, наверное, устраивать научную конференцию, где современной фотографии посвящен только один доклад, а мне кажется, что большинство приглашенных людей интересовало именно это. Если опять же этот фестиваль коммерческий, как ориентированный на Хьюстон, то непонятно, кто вообще ведет эту политику — выбирает работы, устанавливает уровень коммерческих отношений.
В таком случае необходим некий экспертный совет, на который можно было бы ссылаться, и он нес бы ответственность за то, что просходит. Если фестиваль назван московским, то почему в его орбиту не были включены выставки, организованные Третьяковской галереей и галереей «Школа»? Я думаю, что пора начать создавать определенные структуры, которые работали бы в разных направлениях — на продажу работ, на репрезентацию новых авторов, на обсуждение. В таком хаотическом виде, как сейчас, в рамках одного фестиваля это только обозначение этих направлений, но отнюдь не конкретная работа.

Владимир СЕМИН,
фотохудожник (Москва):

Мы должны быть солидарны

Раньше любители и профессионалы были сами по себе, а здесь эти два течения сошлись, теперь мы вместе. Скажу самое сокровенное — у нас за спиной нелегкие годы. Сегодня мы вырвались из этих оков, но это не значит, что мы обрели свободу. Я думаю, свобода в искусстве — безумно трудная вещь. И чтобы выживать, мы должны быть очень мудры, очень расчетливы, мы должны быть солидарны. Я люблю свою страну, потому что она дала мне такие мощные корни, которые я почувствовал только сейчас. То, с чем мы пришли на этот праздник, делается в буднях. Будни будут очень трудны экономически, да и творчески. Чтобы преодолеть многое, надо преодолеть прежде всего себя. Весна, лето, осень — это наша страдная пора, когда собирается то, что потом дает пищу для размышлений, составляет фонд нашей работы. Сегодня мы можем ездить по обмену в разные страны, встречаться с коллегами из-за рубежа. Но самое главное — использовать максимально все то, что может работать на творчество.

Ирина ГРОМАДА,
фотохудожник (Зеленоград):

Останется хорошее

Живем мы в гостинице той же женской компанией, которая у нас сложилась со времен выставок «Фотографируют женщины». Есть возможность посмотреть, что нового сделали друзья, узнать новые имена. И я говорю девочкам: «Пройдет пара недель, все плохое уйдет, останется хорошее». Ведь мало кто из нас надеялся что-то продать, все ехали общаться и знали — будут потери материальные, а приобретения для души.

Ольга ЯГУНОВА,
начальник бюро рекламы внешнеторговой фирмы АО «Славич»:

Только вместе

Наша фирма «Славич» — крупнейший производитель фототоваров в России. Но только вместе с самими фотографами мы можем развивать фотографическое искусство, только они могут вдохнуть жизнь в нашу «материю». В традициях «Славича» — спонсорство и участие в акциях, проводимых Союзом фотохудожников России, журналом «Фотография». Следующим шагом, надеемся, станет совместный фотографический семинар, на который пригласит гостей Переславль-Залесский.

Виват, лауреат!

Отшумел первый московский международный фотофестиваль, рожденный на свет не без помощи генерального спонсора — акционерного общества «Славич».
В фестивале приняли участие около 200 фотографов из 48 российских городов и 12 стран ближнего и дальнего зарубежья, а также журналисты, критики, издатели, кураторы галерей. Среди них такие известные в мире фотографии люди, как Милтон Эстероу, издатель журнала «Арт ньюз» (Нью-Йорк), Аньес де Гувьон Сен-Сир, генеральный инспектор фотографии Министерства культуры Франции, Марк Гросс, директор парижского издательства «Рафо», Финн Гране, директор музея фотоискусства в г. Оденсе (Дания). На восьми площадках фестиваля были развернуты многочисленные выставки, проходили встречи — деловые, научные, творческие, коммерческие, неофициальные — кому что больше нравилось.
Для главной отчетной выставки «Фото—Россия-92» художественный совет отобрал 400 работ, в экспозицию в Центральном доме художника вошло немного меньше.
По мнению зарубежных участников фестиваля, наиболее интересно здесь выступили минчане Галина Москалева и Владимир Шахлевич, москвичи Валерий Щеколдин, Владимир Семин, Алексей Васильев. Художественный совет СФР в лице его председателя Г. Колосова объявил о присуждении почетных наград-титулов авторам, имеющим за спиной солидный фотографический багаж. Разница между титулами «Фотограф года» и «Открытие года» в том, что первый констатирует пройденный автором в фотографии путь, а второй присуждается появившемуся относительно недавно имени, не зависимо от его возраста, но со своим ярким почерком. Звание «Фотограф года» присвоено Рите Островской (Киев) за творческий вклад в фотоискусство, звание «Открытие года» — Евгению Мохореву (Санкт-Петербург) за серию «Беспризорные дети».
Таковы цифры и итоги первого московского международного фотофестиваля, который, как сказал на его закрытии Андрей Баскаков, завершился для его участников, но не для организаторов. Не за горами — второй московский международный...

ФОТО **Ю. ТРУБНИКОВА**



ФОТО **С. САМОХИНА**



По ту сторону китча

Что манило Алису в Зазеркалье? Туда, где перевернута не только видимость, но и сущность физической реальности? Где законы парадоксальны, а парадоксы закономерны? Полагаю — стремление к своеобразию. Возможность выйти за пределы, рамки, нормы рутинного контекста. Творчество Виктории Буйвид, украинки по происхождению, жительницы Санкт-Петербурга и свободного фотографа с международной аудиторией, погружает зрителей в зазеркалье фотографической культуры. Траектория творческой эволюции, приведшая Викторию Буйвид к ее фотографическому зазеркалью, весьма характерна для генезиса всей постсоветской фотографии — как феномена культурной саморефлексии. То есть осознания определенной частью фотографов своих природы и места в пространстве «коллективного бессознательного».
...Виктория — ученица Марлена Матуса (Днепропетровск), вошедшего в национальный фотографический фольклор благодаря реанимации в поздние 70-е годы негативов, сделанных наивным и благоверным школьником в позднесталинские 50-е годы. Эти «Страницы старого альбома» как нельзя лучше отражают доктрину «свидетельства». Сначала (в момент создания) в ложноангажированном свете, а затем (после политического прозрения автора) в социокритическом и (почему бы и нет?) этнографическом аспектах. Перебравшись в Питер, Виктория проходит опыт «жесткого авангарда». Жесткость, а точнее жестокость, проявляется не столько в сюжетах (этим занимается «чернуха»), сколько в отношении к зрительским стереотипам эстетичного, нормам и амбициям господствующей культурной модели. Отечественный полуподвально-коммунальный нонконформизм порождает «эстетику брака», многоцветное вирирование, присвоение и комментирование чужих сюжетов, эпатирующие и даже мистические мотивы. Все это рукомесло зачем-то называют «новой волной». В международном контексте «новая волна» прокатилась в ранние восьмидесятые, оставив после себя рациональный, утонченный, ироничный, эклектичный постмодернизм. Источником вдохновения бывших советских авторов является подзатянувшаяся ситуация «ностальгии по культуре» (Б. Гройс). А точнее — рефлексия на возможность бесконтрольного создания «культурных» объектов. То есть таких, которые обладают признаками мастерства или — на худой конец — рыночного шика и апеллируют к референтным культурным нормам. В нашем случае это — ассимилированное в национальную почву понятие о «галерейной» фотографии. Само по себе это явление уникально и чрезвычайно интересно, как и условия, его породившие. Однако большая часть таких работ, не имея под собой оригинальной авторской стратегии, всего лишь декоративна, вызывающа, отчаянно провинциальна. В этом-то удручающем слое и обретается в третьем своем перерождении Виктория Буйвид.
«Китч (нем.) — дешевка, безвкусная массовая продукция, рассчитанная на внешний эффект». Из толкового словаря. Как вам это нравится? Мне — очень. Китч несет в себе непроизвольность, спонтанность детской грезы о беспредельно красивом, ненормируемом. То есть стремится в зазеркалье. Но в силу амбициозности своей и прагматичной смекалки превращается в кривое зеркало современной ему культуры, в нормы еще более жесткие. Пример — использование «наивных» (семейных, фотолюбительских) снимков в рекламе. Здесь из китча путем пародирования делают «искусство в квадрате». Новый канон подражания. Дистанцирование с помощью острого дизайна. Манипулирование привязанностью аудитории к незамысловатому, слащавому, красивому.
В советской культурной традиции проблему китча в фотографии на осмысленном уровне впервые поднял Борис Михайлов в ранние 80-е. На материале низовой (а где взять высокую?) визуальной культуры провинциального советского быта. В своих прославленных «луриках» он практически исчерпал возможности художественно-критической практики в области, так сказать, официально-разрешенного, государственно-нормативного китча. Открытием 90-го года стали работы Николая Бахарева. Убежденный «бытовой» фотограф, он рефлексировал на материале стихийного, интимного фабрично-город-



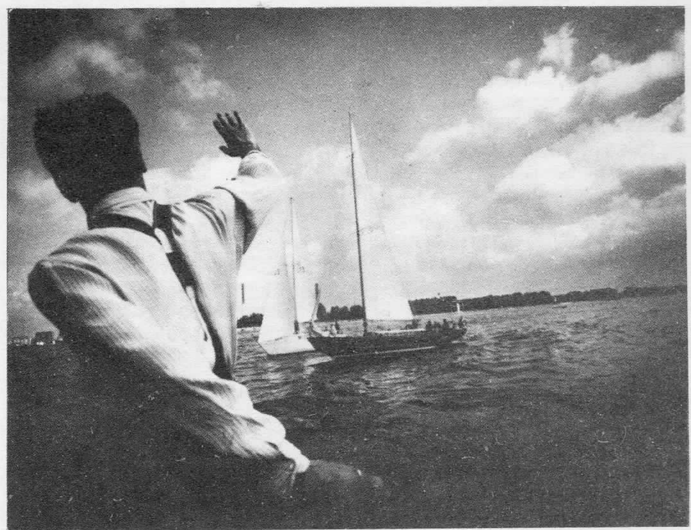




ФОТО **ВИТЫ БУЙВИД** ИЗ СЕРИИ «УИК-ЭНД»

ского фольклора, бесхитростного, нарциссического китчевания. «Делал им красиво» — с дотошностью и упорством энтомолога фиксируя и осмысливая нюансы и взаимосвязи «около-культурных», отнюдь не визуальных состояний массового сознания.

...Но не пришла ли пора саморефлексии достаточно многочисленного, околокультурного феномена массового сознания, именуемого «художественная фотография»? И если то, что делалось... гм — коллегами Виктории Буйвид, называется фотографией, то не следует ли назвать то, что делает она ...гм-гм, — «фотографией после фотографии»?

Объяснимся, Виктория самоидентифицируется в кругу питерской артистической богемы, которая, в свою очередь, впитывает и отражает «шумы», «гул», импульсы и противоречия космополитического сознания, делающего вид, что норм и канонов попросту не существует. Вот почему ее мастеровито вирированные (хоть сейчас на экспорт), декоративно-«загадочные» и вздорно-задорные работы следует читать не как оригинал, но — как перевод, подстрочник. Истерически-сатирическая мистификация в духе Льюиса Кэрролла и Саши Черного. Демонстрация сделанных, «красивых» (читай — китчевых) работ сопровождается хеппенингами отнюдь не изящного свойства. С коммунально-совдеповской, знаете ли, подкладкой. Но без этих, знаете ли, сантиментов и гражданских инвектив. Словом, очень кривое зеркало. И выводит из себя. Не оттого ли критика «товарищей по оружию» часто весьма сурова?

— Это, знаете ли, выходит за всякие рамки!

— Вот именно — выходит, уводя честного (хотя бы перед остатками внутренней культуры) аудитора в тайный, зазеркальный мир фотографических мифологий. Таковы есть: Иллюзия, Клише, Реальность.

В сериях «изящного» периода — «Уик-энд», «Художник и модель» с помощью технологических средств (тонирование, широкоугольная оптика, травление) Виктория разрушает не только достоверность фактографического прообраза событий. Эстетика намеков и аллюзий помещает нас в иллюзорный мир кинематографии. В мир грез и приключений — реальный настолько, насколько мы согласны обманываться. В этой игре иллюзий мы становимся соучастниками и одновременно разрушителями церемонии самообольщения. Провокационно-культурные названия серий оставляют в сознании легкий след иронии, наподобие улыбки Чеширского кота: что есть реальность и кто из нас — иллюзия?

...Новая, «феминистическая» серия «Люби меня, как я тебя» парадоксальна, как меховой чайный прибор Мэрет Оппенгейм. И так же органична, как «жестокий романс». Непосредственность, канонизированные сюжеты и позы — все эти атрибуты городского наивного искусства тщательно воспроизведены Викторией. Остались комментарии — рукодельные рамки (куда уж красивее) и подписи — золотым карандашиком. Изречения — из клишированного же, полуистершегося от чрезмерного употребления, бессмертного обывательского фольклора, песен, поговорок, «волнительных» сентенций. При этом особенно ярко проявляется всесильный контекст — как фактор коммуникации. Вибрация «социального заказа» (со всеми его кружавчиками и сердечками) в противофазе с иронией и неприличным подтекстом напрочь разрушают клишированное, привычное бытование этих интимных, знакомых нам чуть ли не генетической памятью, чисто ритуальных предметов. Профанируя целый пласт «культурного подсознания», Виктория дразнит монстра по имени Стереотип, развлекая заодно почтенную публику и получая удовольствие сама.

Проблеме реального — как ускользающего от восприятия, посвящены работы последнего по времени создания цикла «Дольче вита» (буквально — «Сладкая жизнь» — название кондитерской фирмы). На вирированные снимки достаточно противоречивого и часто вовсе ускользающего от восприятия содержания наклеиваются разноцветные изображения сладостей из кулинарных каталогов. Ситуация разгадывания шарады, взрывчатость предложенных сопоставлений ясно вскрывают природу фотографии как языка более мощного, чем речь. Так, «вкусные» объекты воздействуют на подкорку напрямую, на рефлекторном уровне, как изображение женского тела, например. Сопутствующая же им «человеческая»





ФОТО **ВИТЫ БУЙВИД**

реальность проходит через фильтры культурного и социального восприятия. И, значит, допускает множественность толкований. Поставленные рядом, они провоцируют зрителя к «вибрации реальностей», выходу из-под гипноза традиционного восприятия, вовлечению в «игру отличий».
...Как специфический феномен культурного сознания китч представляет в этом смысле почти неисчерпаемые возможности художнику в стране, где история и культура заменены мифологией. И чем больше ходов будет открыто в зазеркале контекстов, тем легче будет расставаться нынешнему поколению фотографов с угрюмой прагматичностью и натужной «художественностью» своих творений. На этом наш текст заканчивается и растворяется вместе с многочисленными дидактизмами. Останется ли хоть что-нибудь, наподобие улыбки из Зазеркалья?

Фил БАРСКИ



ИЗ СЕРИИ «ЛЮБИ МЕНЯ, КАК Я ТЕБЯ»





Встречи, беседы, мнения...

В фотофестивале принимали участие гости из США — Сэра Харт, ассистент профессора факультета кино и фотографии Хэмпшир-колледжа (штат Массачусетс), член правления общества фотографического образования, и Дайяна Нюмайер, профессор факультета визуальных искусств университета Радгерс (штат Нью-Джерси). Редакция обратилась к ним с просьбой поделиться с читателями журнала своими впечатлениями о фотофестивале, о проблемах современной фотографии.

За рамками сложившихся представлений

В отличие от Соединенных Штатов в России ко времени подходят с другой меркой, и я снова, как это неоднократно бывало во время моего первого визита, убедилась в том, что, отправляясь в Россию, я захватила с собой множество устоявшихся жизненных стереотипов, которые оказываются не чем иным, как невольным самообманом.
Во время своего первого визита в Россию мое внимание сразу же привлекла разница в подходе американцев и русских к составлению своих творческих планов. Русские, как правило, имеют большое количество фотографий по многим темам, в то время как американский творческий портфель может быть ограничен одной-двумя темами, каждая из которых будет иметь не более 20 снимков. Представляемое русскими фотографами тематическое разнообразие меня поражает.
Мне удалось посетить сразу несколько фотовыставок. Выставка «Фото — Россия-92» в Центральном доме художников, на которой было представлено почти 300 работ, в том числе много хороших, в художественном отношении оказалась самой емкой. Правда, моему американскому глазу многое здесь показалось курьезным. У меня разбегались глаза. После первого обхода я снова прошлась по залу, пытаясь разобраться, почему меня — в который раз! — так озадачивает стиль русского показа. Во время второго обхода я уже испытывала эстетическое наслаждение. Более того, меня поражало то, что фотографии, их реальные физические объекты обретают в моем сознании все больший вес и значение, чего у меня не происходит на большинстве американских выставок. В Соединенных Штатах мы часто смотрим на фотографию как на некое вместилище культурной информации. Здесь я не имею в виду репортерскую или чисто информативную фотографию, которая и должна выполнять четкую задачу передачи или иллюстрации конкретной рациональной информации. Скорее речь идет о всей фотографии в целом, включая художественную и журналистскую, как о визуальном информационном языке, который должен передавать смысл точно так же, как это делает письменный или устный язык, и который можно было бы полноправно принять за самостоятельный текст. Но ведь и письменный, и устный языки тоже передают информацию не только голой семантикой слов, но и широким использованием различных художественных средств.
Многие в Соединенных Штатах изучают фотографию в университетских классах, где семиологическое значение изображения разбирается, рассматривается и препарируется, как лягушка на уроке биологии. К сожалению, как бы ни были интересны теоретические познания, за подобным пристрастием к семиологическим деталям изображения слишком часто забывается о самой фотографии. Мой российский опыт вернул меня к эстетическому интересу зрителя и очень многое дал мне как преподавателю фотографии.
В общем, что касается фотографий, представленных на выставке «Фото — Россия-92», то тут у меня особенных замечаний нет. Глядя на вывешенные на стенах работы, мне захотелось увидеть что-нибудь еще, выполненное этими мастерами. Более того, я уже начинала даже жалеть о том, что «тематические портфели» не были представлены в большем количестве! Особенно меня захватили произведения Виты Буйвид, содержащие письмо и вышитый узор как составную часть изображения, в чем я усматриваю чисто женский почерк. А вот что касается расположения самой экспозиции, то она, на мой взгляд, имела серьезные недостатки. Работы, совершенно не связанные тематически, располагались бок о бок, в то время как работы, которые могли бы создать интересные композиционные подборки, находились на значительном удалении друг от друга. Позже я узнала, что снимки отбирались художественным советом, состоящим из 15—16 совершенно разных по своим взглядам людей, а сама выставка организовывалась сотрудниками Союза художников, в чьем ведении находится выставочный зал. Отсюда, на мой взгляд, и подобная неувязка. На такой большой выставке, кстати, было бы неплохо поместить указатели с письменной информацией об организаторах выставки, эстетических критериях, которыми они руководствовались при отборе, а также перечень ее участников и представляемых ими стран или регионов. Теперь я понимаю, что «Фото — Россия-92» была не столько выставкой в строгом смысле этого слова, сколько «идеей», о которой я узнала только спустя несколько недель после закрытия экспозиции.
Экспозиция на втором этаже московского Фотоцентра страдала, на мой взгляд, теми же недостатками. Но из-за того, что она была меньше, и я ее видела несколько раз, они не вызвали у меня таких трудностей, как на выставке «Россия-92». Приятно было увидеть работы тех фотохудожников, с произведениями которых я познакомилась прошлым летом, познакомиться с новыми работами.
Сегодня в Соединенных Штатах происходит пересмотр традиционного мышления в области фотоискусства. Получают, наконец, признание многие удивительные фотографические работы, не показывавшиеся ранее из-за того, что не попали в разряд «образцовых». Знакомство с русской фотографией заставило и меня пересмотреть свои взгляды на этот вид искусства, ибо то, что я вижу в России, зачастую не укладывается в строгие рамки моих сложившихся представлений.
Хочу упомянуть еще о двух виденных мной во время фотофестиваля выставках, непохожих на «Фото — Россию-92», и выставку в Фотоцентре. Обе проходили в выставочном зале на Солянке. Выставка австралийского фотографа Диранды Прево называлась «Жилище в России» и состояла из черно-белых фотографий, размещенных в умелой экспозиции на большой площади зала. На этой выставке, посвященной жилищным условиям в России, было представлено много искусных работ. Я была рада услышать, что на следующий год эта выставка посетит еще шесть городов. Для меня полезно было бы иметь каталог, чтобы показать эту работу своим студентам и другим фотографам в Америке.
Белорусские коллеги из минского Союза фотографов неофициально показывали свою работу в том же выставочном зале. Экспозиционной площадью им служили низкие столы, лестницы и даже пол. Коекого из них я уже знала, с другими познакомилась впервые.
Двухдневный симпозиум, состоявшийся во время фотофестиваля, оказался для меня желанной возможностью еще лучше познакомиться с российской фотографией.
Жаль, что из-за языкового барьера многое из объяснений осталось для меня непонятным. Однако уже во время первого выступления, посвященного развитию дагерротипа, мне стало ясно, какое важное значение придавалось фотографии сразу же после ее появления в России в середине прошлого века. Выступление Валерия Стигнеева было особенно интересным, так как он очень подробно остановился на основном различии исторического развития фотографии в России и Соединенных Штатах, что меня занимало вот уже несколько лет.
Выступление и слайды Татьяны Салзирн напомнили мне нечто уже виденное мной в галереях Нью-Йорка и Лос-Анджелеса. А поскольку постмодернизм является продуктом вытеснения, фрагментации и переосмысления и по своей природе не терпит границ, то я нисколько не удивилась, что московская работа похожа на те, которые делаются в фотостудиях другого полушария. Наблюдая медленную смену слайдовых кадров, я думала о богатстве и разнообразии русской фотографии, увиденной мной за эти дни, о том, насколько она отличается от привычной для меня на родине. И я надеюсь, что она сохранит свою самобытность, устоит под натиском «успеха» западного образца и продолжит развитие своим путем. Конечно, в процессе дальнейшего профессионального знакомства у нас возникнут споры о взглядах на искусство. Но я надеюсь на то, что это знакомство поможет нам не только выявить и понять различия, но и найти то, что нас объединяет.

Сэра ХАРТ



СЭРА ХАРТ И ДАЙЯНА НЮМАЙЕР
ФОТО **В. ЛУГАНСКОГО**

В русском контексте

В свой третий менее чем за два года визит в Россию я, помимо участия в различных мероприятиях и встреч со старыми и новыми друзьями, участвовала в первом фотофестивале, организованном Союзом фотохудожников России и другими многочисленными российскими организациями. Начиная с 1991 года, кроме долгих часов дискуссий, проведенных с помощью многочисленных переводчиков, я имела возможность просмотреть около ста творческих портфелей. Я восхищаюсь разнообразием фоторабот, которые делаются в России, и если бы мне пришлось перечислять тех, чьи работы мне наиболее приглянулись, то мой список насчитал бы не менее 50 имен. Позволю себе ниже поделиться некоторыми соображениями.

Чем больше я знакомлюсь с российской фотографией, тем больше я убеждаюсь в ее разносторонности. Я очень хорошо знаю, что иностранцы часто завышают достоинства своей фотографии по сравнению с российской. Думаю, что в этом случае теряется возможность понять русский опыт. Многие удивительные русские работы, например, не располагают броским коммерческим оформлением, что заставляет иных зрителей не воспринимать их всерьез. Я слышала, как некоторые европейцы критиковали за это российских фотографов, но считаю, что иностранный зритель должен постараться понять данную работу в русском контексте, а не подгонять ее под европейские или американские стандарты и стили.

Понимая всю сложность российского опыта художественной фотографии, я испытала большие трудности в понимании природы критического и исторического подхода, существующих в российской художественной фотографии. Это неудивительно, конечно, поскольку я не знаю русского языка, а только созерцаю изображения. Однако из того, что мне с некоторым трудом удалось найти в переводах, и того, что вынесла из посещения симпозиума фотофестиваля, явствует, что история фотографии в России облечена в более развитые формы, чем критика.

Меня, например, особенно удивляет то, что я слышу многочисленные высказывания в защиту фотографии Александра Родченко от нападок сталинизма. Однако я совершенно ничего не слышу о социальных взглядах Родченко, которые — по крайней мере, как это представлено на Западе — связываются с утопической программой социализма. Вместо этого я слышу защиту Родченко в формалистическом аспекте. Конечно, Родчено — талант данного направления, однако западное искусствоведение утверждает, что формалистические средства лишь служили конструктивистским идеологическим принципам Родченко, выраженным в манифестах. Возможно, здесь не все так просто. Возможно, замыслам Родченко не суждено было осуществиться так, как он этого хотел. Возможно, творчество Родченко было в то время недоступно широким массам. Возможно, Родченко боролся с противоречиями, отраженными в его творчестве. Проблемы такого рода существуют и на Западе. Очень часто настоящее художественное произведение относят к разряду элитных из-за того, что оно трудно для понимания, хотя и замышлялось для популистских целей. Что означает частое цитирование слов Родченко «новые формы для нового содержания», как не современную защиту его творчества? Каковы те проблемы, на которые направлено это новое содержание? Конечно, я не претендую на знание этих русских или советских исторических и теоретических проблем, но, на мой взгляд, заслуживает внимания тот факт, что по поводу творчества Родченко я не слышу подобных вопросов. Я привела здесь данный факт только как пример возможного критического исследования.

Связанная с этим тема, которая также по странности отсутствует, касается социальной роли фотоизображения. Разве не эта тема являлась душой творчества Родченко? В последнее десятилетие критическая теория на Западе часто уделяла внимание тому, как в различных общественных условиях всегда переплетаются эстетическое и политическое. Некоторые из нас интересуются не только механикой пропаганды, но и социальным характером каждого изображения. Нас интересует социальный характер высокого искусства, которое предназначалось для чисто эстетических целей, но нас интересует и социальный характер популярного зрительного изображения, включая журналистику, визуальное оформление, рекламу и порнографию. Некоторые феминисты, например, считают, что искусство не только отражает женщину, но и создает ее. Однако на Западе не все едины в этом мнении. Другие смотрят на это по-другому, а некоторые феминисты подумывают о новых способах ви́дения мира и женщины, которые будут способствовать движению по пути к эмансипации.

Высокий уровень фотографии, с которой я познакомилась в России, рождает очень важные темы для теоретического и критического анализа. Надеюсь, что российские журналы и книги, а также следующий московский фотофестиваль сделают эти темы достоянием мировой общественности.

Дайяна НЮМАЙЕР



«Фотография в России: история и современность»

Из выступлений историков и теоретиков фотографии на симпозиуме

Людмила ЗАПРЯГАЕВА:

— Фотография — уникальное явление. Она несет образ времени и является документальным свидетельством эпохи. Российский государственный архив кинофотодокументов, который я представляю, насчитывает более 700 тысяч негативов, позитивных отпечатков и 1310 альбомов в основном конца XIX — начала XX веков. До 1917 года в России не было государственных организаций, собиравших фотографию как исторический документ или как художественное произведение. После революции долго шел поиск форм собирания фотографических и киносъемочных материалов в различных архивных учреждениях страны и наконец в 1926 году было принято постановление о создании архива фотокинодокументов.

Самыми ранними документами из наших собраний являются снимки периода Крымской войны (1856 г.), альбомы видов Тифлиса (1858 г.) и Москвы (1876 г.), событий русско-турецкой войны, фотографии, отображающие стачку на Путиловском заводе, баррикадные бои в Москве, восстание на броненосце «Потемкин», обширная коллекция фотографий, посвященная первой мировой войне. Представляют интерес и так называемые царские альбомы: работы придворных фотографов, посвященные Александру II, Александру III, Николаю II.

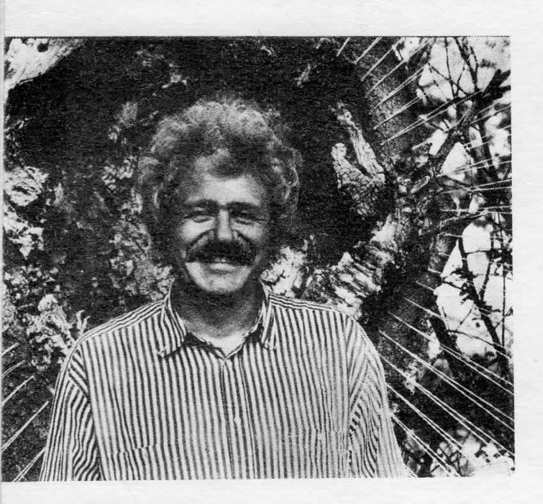
Архив активно пополняет свои коллекции, ежегодно на хранение поступает около четырех тысяч единиц. Проводятся работы по реставрационно-консервационной обработке негативов: восстановление позитивного изображения с негативов, имеющих трещины, изготовление дублей, контратипов. Ведется авторская картотека создателей фотодокументов, расшифровываются имена лиц, запечатленных на фотографиях, события.

Хранящиеся фотодокументы архив предоставляет для периодической печати, различных изданий, фотовыставок, производства фильмов, пополнения экспозиций музеев, а также удовлетворяет запросы граждан. Ежегодно изготавливается более 40 тысяч фотоотпечатков.

Сегодня стало труднее пополнять наши фонды, нас перестали понимать в редакциях газет и журналов, в различных фототеках, отказывая в передаче негативов на государственное хранение. Менее активны, чем в прошлые годы, коллекционеры, фотографы, фотокорреспонденты. Все только считают деньги, а то, что их труд, имя сохранятся в веках и потомки будут рассматривать фотографии как документ нашей эпохи, мало кого волнует. Может случиться так, что придется говорить о «белых пятнах» нашей фотографической истории середины 80—90-х годов.

Фотографическая общественность должна помогать архиву. Будем рады установить контакты с группой по созданию Музея фотографии, коллекционерами, фотокорреспондентами.

Александр Лаврентьев **Жизнь отражений**



ФРАНЦИСКО ИНФАНТЭ
ФОТО **НОННЫ ГОРЮНОВОЙ.** 1992 г. (ИСПАНИЯ)

Франциско Инфантэ-Арана живет и работает в Москве. Он родился в 1943 году в России. Отец — испанец, мать — русская. В 1956—1962 годах учился в московской средней художественной школе, что, по его словам, «определило выбор профессии художника».
С 1962 по 1968 год входил в коллектив художников, который с 1964 года назывался группой «Движение».
Начал выставлять свои работы с 1963 года, когда в ЦДРИ состоялась групповая выставка геометрических работ. Всего участвовал в более 150 выставках в России и за рубежом. Персональные выставки Франциско Инфантэ устраивались в Москве в различных залах (последняя в галерее «Реджина АРТ»), в Риге, Шяуляе, в музеях и галереях Нью-Йорка, Кельна, Брно, Мадрида, Дюссельдорфа...
Инфантэ работает вместе с женой Нонной Горюновой.
Для воплощения пространств кинетической среды он организовал группу художников и инженеров «Арго», которая реализовала восемь из одиннадцати проектов. Художником разработан новый синтез, обозначенный словом «артефакты». Конечный результат этого художественного опыта предстает в виде фотографий или слайдов. Ретроспективная персональная выставка работ Инфантэ «Артефакты» состоялась недавно в Государственной Третьяковской галерее, что и послужило поводом для настоящей статьи.

Франциско Инфантэ. Кто он? Фотограф или художник? Проектант? Он придумал для себя не только профиль своего искусства, но и тип художественного действия. Своей жизнью он постоянно доказывает, что устройство акций и инсталляции, размышления, движущиеся устройства, фотографии и слайды, а также проекты глобальной искусственной среды или варианты реконструкции звездного неба — это искусство. Он входил в искусство вместе со вторым русским авангардом 60-х годов (если считать первым — авангард 10-х и 20-х годов). Все, что происходило тогда — уже стало историей. И выставка «Другое искусство», устроенная в Третьяковке в 1991 году, показала массу ответвлений и форм жизни искусства неофициального, скрытого в те годы. Иногда лишь сами участники этого второго авангарда точно знали, кто из них и что именно делает. Одни продолжали линию критического реализма, другие — занимались соцартом и пародировали культурные и идеологические штампы,
третьи — придумывали мир перформенса и всевозможных акций, четвертые — строили конструкции и занимались геометрической абстракцией.

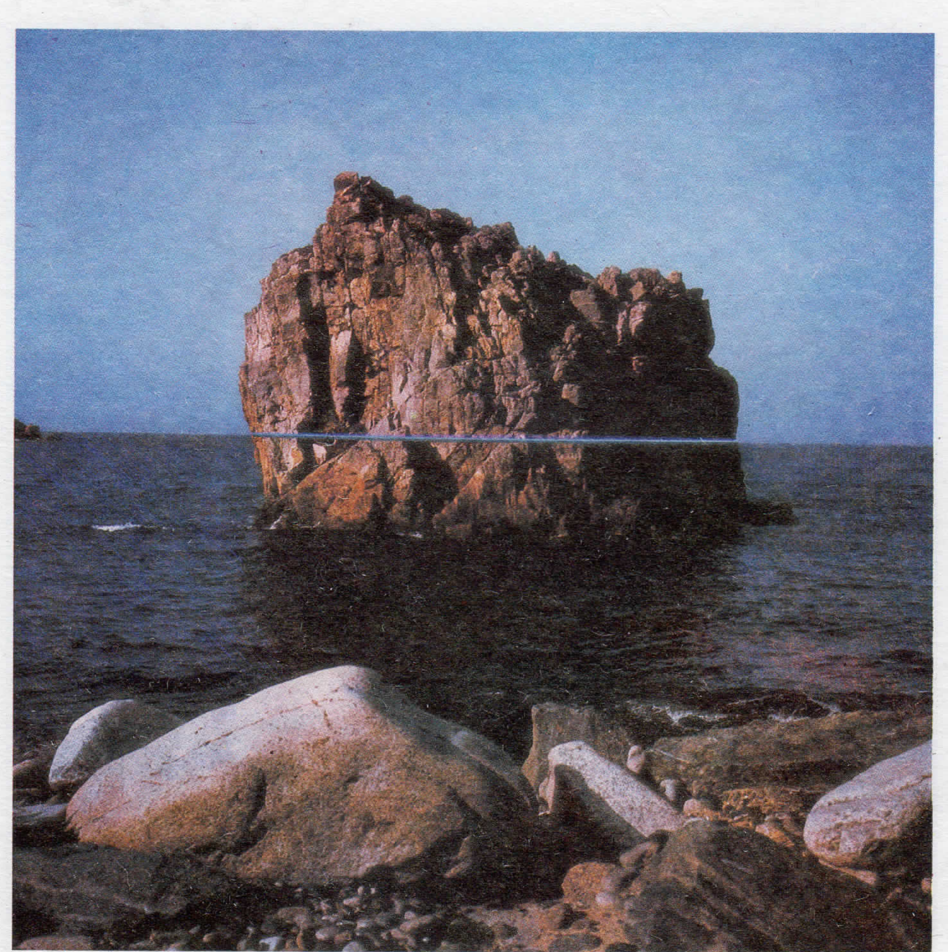
Инфантэ оказался как бы между разными ветвями этого искусства. Во-первых, он сторонник и участник геометрического направления в искусстве и в этом он — наследник крайних экспериментов русского авангарда, в которых форма была доведена до минимальных элементов. Во-вторых, он художник-кинетист, для которого движение — такая же полноценная форма, как статичный квадрат, линия, плоскость. И, в-третьих, он часто и активно применяет художественные акции (если угодно, псевдотеатрализованные представления) как для декларации своих художественных концепций, так и для создания особых пространственных ситуаций, в которых зритель чувствует себя если не участником, то по крайней мере свидетелем.
Из этого всего, наверное, и рождаются фотографии Инфантэ.

В 1968 году ему пришло в голову разложить на талом снегу цветные бумажки и прямоугольники, как в композициях Малевича, и сфотографировать это. Тем самым он превратил абстрактную супрематическую композицию на белом холсте в реальную, осязаемую, пространственную ситуацию.
А дальше — он устроил целое представление ночью в заснеженном поле с зеркалами, острыми «колючими» костюмами и вереницей горящих в снегу шаров ламп. Необычная геометрическая искусственная среда света, отражений и фигур оказалась как бы неизвестно откуда упавшей в это дикое безлюдное поле (серия «Игра жестов», 1977).

Он стал подвешивать зеркальные плоскости и снимать их как осколки какой-то неведомой цивилизации.
Искусство — это тоже изобретение. Зафиксировать приоритет художник может, выставив свою работу, написав о ней или издав каталог. В 1990 Инфантэ издал каталог своих работ, начиная с 1968 года. В тексте об артефактах, написанном в 1984 году и публиковавшемся частично (в том числе и в «Советском фото»), он объяснял, что его в фотографии интересует ее способность достоверно зафиксировать «точку художественного события». А зеркала или иные элементы, которые он вносит в природу, это те самые артефакты, геометрические формы, основные и минимальные, да и само вмешательство в природный ландшафт минимально по своему характеру — это всего лишь зеркало или несколько цветных деревянных планок, на какое-то время появляющихся в данном месте. Но именно этого минимального вмешательства оказывается достаточно, чтобы радикально изменить образ пространства и природной ситуации.
В тексте об артефактах Инфантэ объясняет, зачем он все это проделывает. Но феномен зрительского восприятия — это уже нечто иное. Фотографическая птица выпущена на волю, и автор уже менее властен над ее судьбой. Какими глазами мы смотрим на это? Что мы думаем? Что завораживает?
Стоит гора на берегу моря, и вдруг ее прорезает по линии горизонта ярко-голубая полоса. Это фотография. Это реальность. Или драматически наклонилась надо льдом какая-то искривленная башня. Что удерживает ее? Моментальность фотографии, воля и участие автора, тонкие растяжки?
Или посреди Парижа Триумфальная арка вдруг оказывается стоящей на двух таких же, как она, но маленьких арочках.
Опыт здравого смысла постоянно напоминает о невозможности такого события, а вместе с тем — вот оно, на фотографии. Легче всего подумать о трюках фотомонтажа. Но парящие над землей и деревьями зеркала иногда дают тень, и снова вся картина интригует своей невозможностью.
Оказывается, что с помощью инсталляций и фотографий можно создать совершенно новый образ реальности, отличный от стереотипных, которые мешают понять и себя, и мир. Художники, разрушая эти стереотипы, не разрушают мира и не разрушают высших ценностей искусства. Они смеются лишь над ограниченностью шаблонного видения. Одни при этом насмехаются грубо, зло или яростно, другие — мягко, как бы играя.
Так вот, в правила игры со зрителем, несомненно, входит и полускрытость авторской технологии. Автор оставляет возможность разгадать интригу «как это сделано». Тонкие следы нитей, на которых подвешены изображения или геометрические формы, взаимодействующие с пейзажем. Толщина зеркальных пластин, каркасы, ванты — все это подтверждает реальность вмешательства художника в тот или иной пейзаж. И если бы не было возможности разгадать тайну, осталась бы скрытой, наверное, половина смысла работы. Поскольку на фотографии запечатлено нечто большее, чем ландшафт с зеркалами. Запечатлено присутствие художника, его авторский жест.
Наверное, теперь такую сцену проще смоделировать на компьютере. Но она будет полностью искусственной, лишенной воздуха, запаха талого снега, теплоты заката, шума моря, летнего зноя. Как они прони-

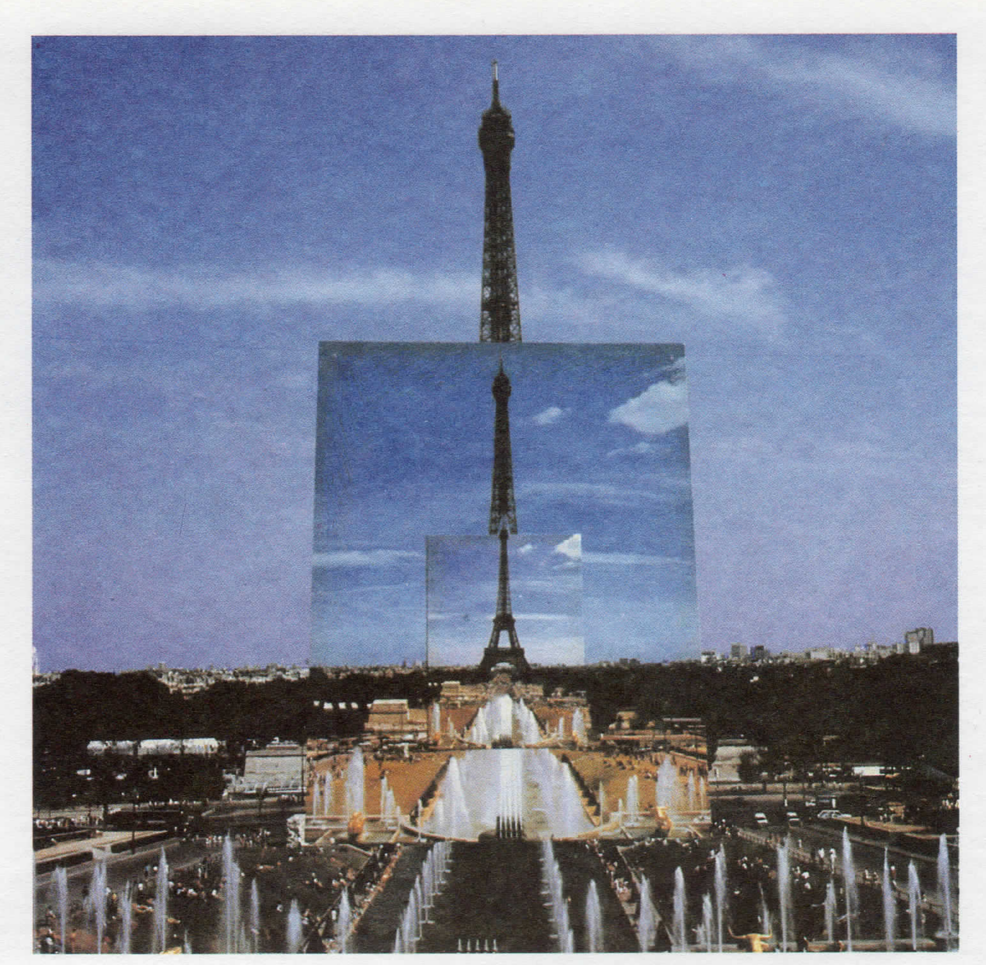
ФОТО **ФРАНЦИСКО ИНФАНТЭ**

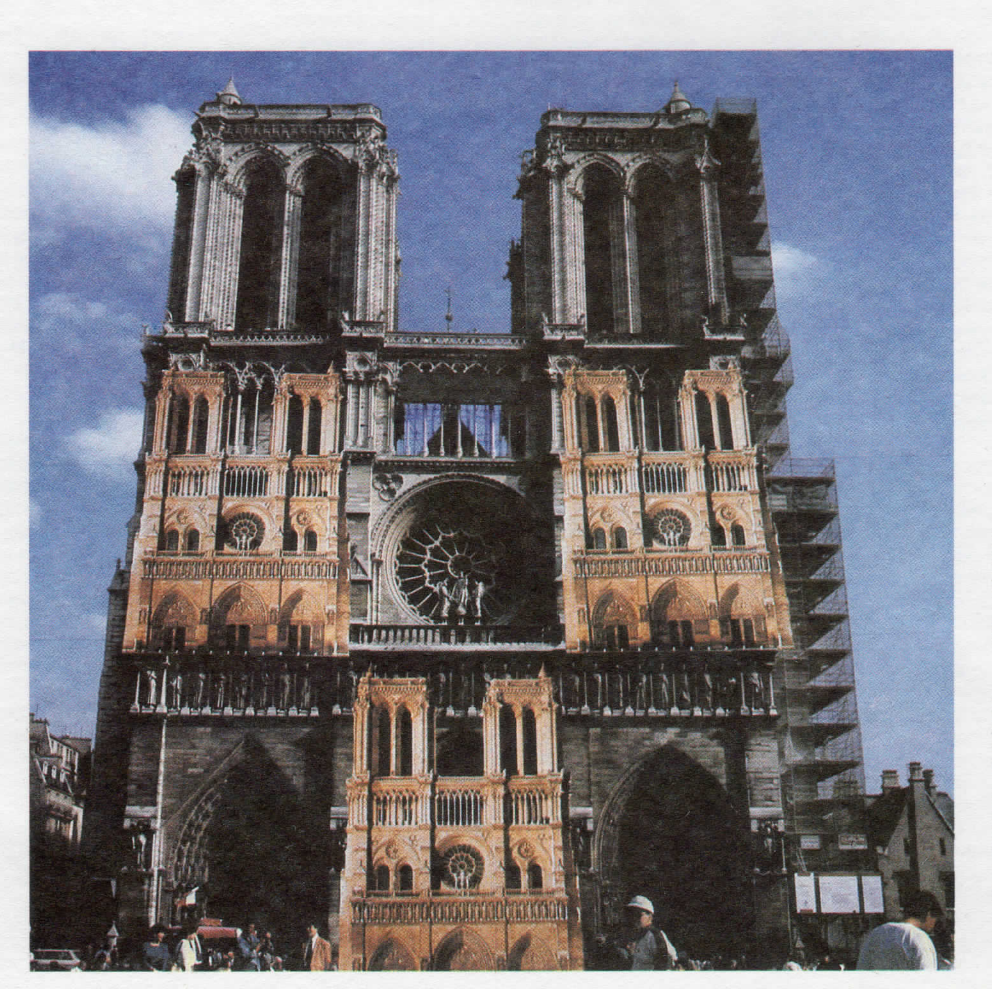




АРТЕФАКТЫ
ИЗ СЕРИИ «ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ ГОРИЗОНТЫ» — 1992 г. (БРЕТАНЬ)

ФОТО **ФРАНЦИСКО ИНФАНТЭ**





АРТЕФАКТЫ. ИЗ СЕРИИ «СУВЕНИРЫ» — 1992 г. (ПАРИЖ)

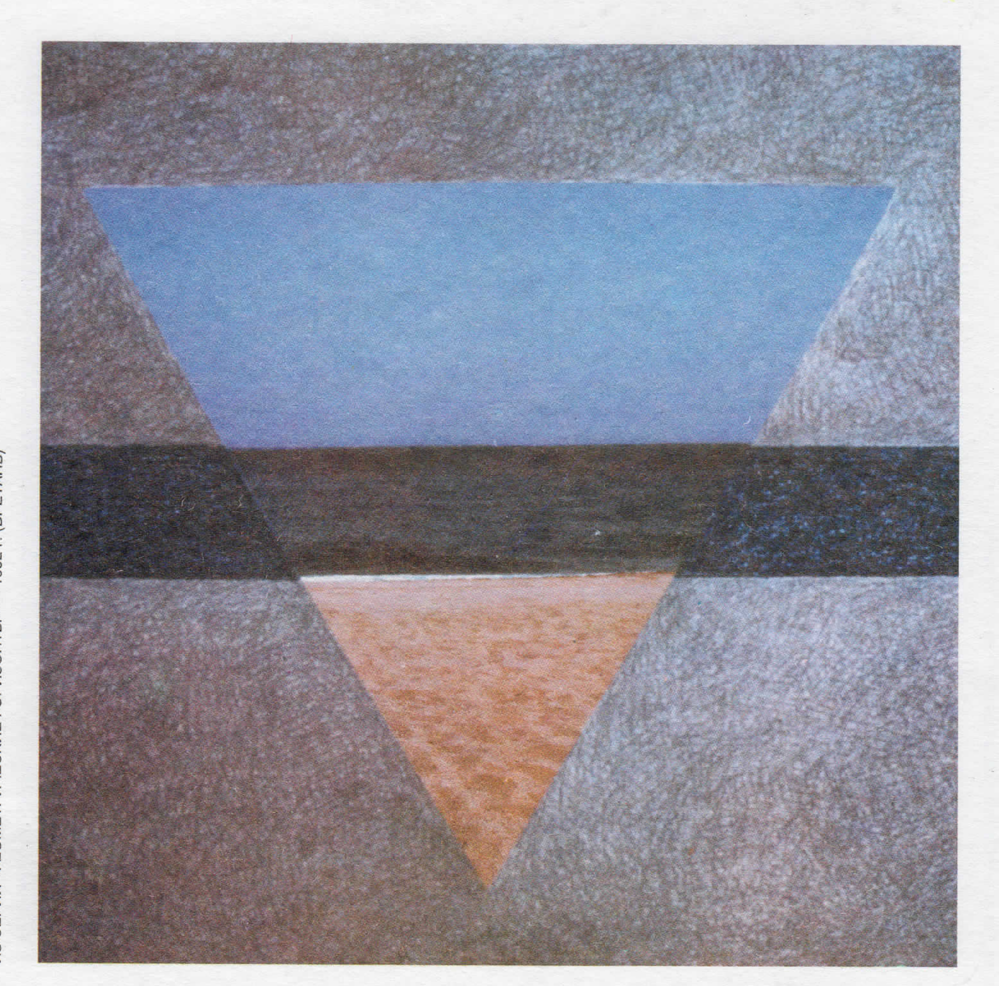
ФОТО **ФРАНЦИСКО ИНФАНТЭ**



АРТЕФАКТЫ. ИЗ СЕРИИ «СУВЕНИРЫ» — 1992 г. (ПАРИЖ)



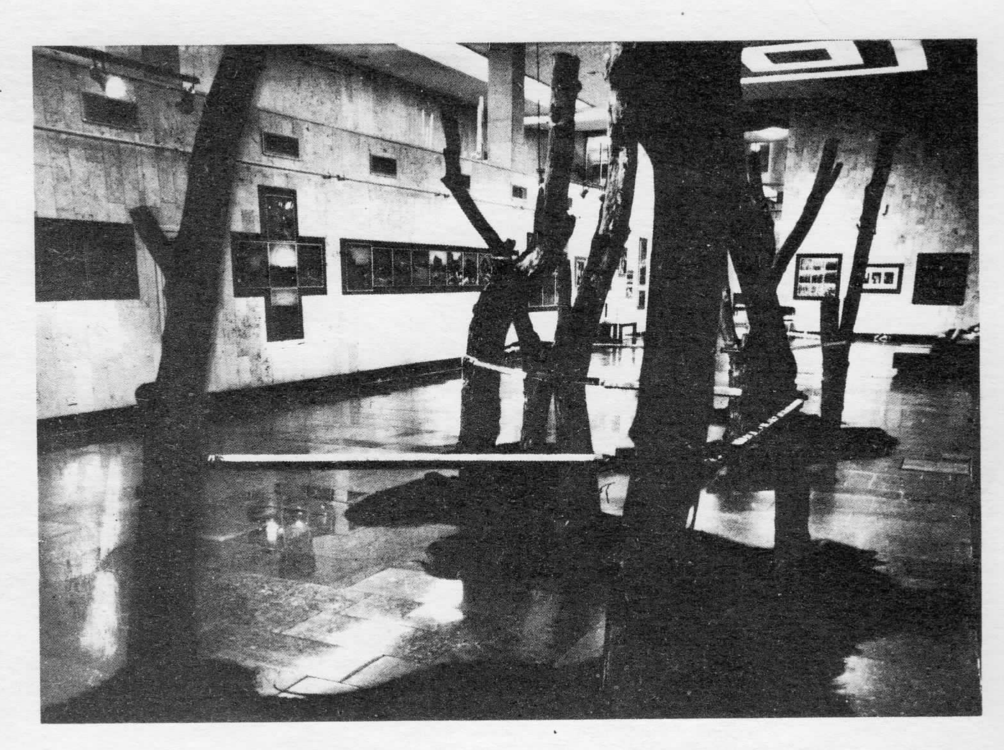
ФОТО **ФРАНЦИСКО ИНФАНТЭ**



АРТЕФАКТЫ
ИЗ СЕРИИ «ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ ГОРИЗОНТЫ» — 1992 г. (БРЕТАНЬ)

ФРАГМЕНТ ЭКСПОЗИЦИИ И ИНСТАЛЛЯЦИЯ НА ВЫСТАВКЕ ФРАНЦИСКО ИНФАНТЭ «АРТЕФАКТЫ». ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ. 19 ДЕКАБРЯ 1992 г.— 26 ЯНВАРЯ 1993 г. МОСКВА

ФОТО **Ф. ИНФАНТЭ**



кают в фотографии — загадка.

Раньше для меня всегда было загадкой и то, где Инфантэ отыскивает такую природу, что в ней все кажется прекрасным, уравновешенно-спокойным, каждая деталь ее как бы подчиняется общему замыслу, и даже песчинки и снежинки красиво лежат. Удивляла первозданность и в то же время уютная устроенность природы.

Разгадок оказалось две.

Во-первых, фильм режиссера И. Пастернака немного открыл авторскую кухню — то, что предшествует не только съемке, но и собственно устройству ситуации. Сначала по краю песчаного карьера движется семейная процессия с блестящими облаками, молниями, квадратами из зеркальной пленки. Потом человек разравнивает землю целым набором садовых инструментов, засыпает свои объекты и кисточкой, как археолог, чуть-чуть приоткрывает зеркальную поверхность. Уже само это действо есть театр. А на фотографии возникают картины сотворения мира в безлюдном «Театре Неба и Земли» (1986). За каждым кадром — усилия не только Инфантэ, но и его супруги — художницы Нонны Горюновой, соавтора и помощника. Они работают как садовники, как скульпторы земли, песка, снега, камней — чего угодно. Они могут сделать рельеф или живопись. Они свободны в своих средствах. И потому, наверное, вся эта природная стихия кажется такой ухоженной. Она освоена как художественный материал.

Вторая разгадка заключена в самом способе вмешательства в природу. Что именно вносится: качественная зеркальная поверхность, четкая геометрическая форма, резкая — стремящаяся к идеальной — прямая линия, окружность, треугольник. Все эти искусственные детали имеют высокое качество поверхности и определенную жесткую заданную конфигурацию. Контраст их с природой повышает исходные визуальные качества обоих. Природа кажется еще более свободной, разнообразной, сложной, разномасштабной, интересной. Сам искусственный объект — еще более геометрически резким, непогрешимо точным и стерильно нейтральным.

Образ природы и проект ситуации все время взаимодействуют. Приходит ощущение бездны времени и пространства. Природа — реальна, знак — тоже геометрический, как бы нерукотворный. Художник вроде бы и вовсе исчезает. Наверное, все это взятое вместе и есть тот самый артефакт. Но это реальность уже не чисто фотографическая, хотя и проступающая на фотографиях.

Вернемся же к фотографии.

Наверное, с 70-х годов все фотографии Инфантэ сняты камерой «Хассельблад» 6×6 и отпечатаны в полный кадр. Как правило, квадрат — это трудный фотографический формат. Но попробуйте мысленно убрать и срезать что-либо лишнее с боков, сверху или снизу. Убедитесь, что это невозможно. Квадрат на фотографиях Инфантэ самодостаточен, он полон необходимых деталей изображения, фактуры, воздуха. Он ритмично и жестко выстроен. Артефакт как событие и как знак лучше всего себя чувствует именно в квадрате, поскольку эта форма имеет четко выраженный центр, в котором и концентрируется внимание как фотографа, так и зрителя.

Собственно фотографическая реальность играет разную роль в сериях Инфантэ. В серии «Ленд-арт» (1984) он осваивает природу как материал скульптурный, тональный, воздушный и световой. Фотография передает лишь фрагмент созданной ситуации, которая сама по себе означает больше, чем фотография. «Археологизмы» (1985) — это устройство псевдомузейного коллажа, это тоже больше инсталляция, чем фотография. Фотография остается памятью о событии. Серия «Выстраивание знака» (1984—1986) — это по сути — сад скульптур, инсталляций из обернутых фольгой веток или брусков. При одном положении зрителя из расположенных на разном расстоянии друг от друга ветвей возникает упорядоченная картина. Стоит передвинуться — и геометрический знак исчезает в хаотично размещенных в пространстве элементах. Эти две позиции — порядок и хаос — подчеркивают созидательный пафос деятельности художника. Аналогия — звездное небо. С Земли мы видим созвездия такими, какими не сможем увидеть из других галактик.

В то же время в фотографиях Франциско Инфантэ есть и чисто фотографические находки и ценности. Иными словами, ряд ситуаций оказался поводом для создания фотографических композиций, означающих больше, чем сама инсталляция. Это любопытно — постоянно соперничество, противоборство натуры и фотографа.

Начиная с серии «Странствия квадрата» (1977—1978), визуальное напряжение снятых на фотографии ситуаций все время нарастало. Они становились сложнее, чем просто констатация факта помещения зеркала в ручей, на берег, в снег или траву. Автор обнаружил и передал на снимке некую внутреннюю драматургию взаимоотношения форм, собственно фотографическую натуру события — будь то в «Очагах искривленного пространства» (1979—1980) или «Добавлениях» (1983). Эта натура — и жесткий квадратный формат, и игра отражений, световых зайчиков с исходной ситуации, и фактура отражений, и одновременно существующие оптически резкие формы как переднего, так и заднего планов.

Наверное, чисто фотографическими по задаче можно считать серии «Исчезновение тени» (1984), «Добавления» (1983) и серии 1992 года — «Подобия», «Продолжения» и «Сувениры».

В «Исчезновении тени» материалом стала собственно оптическая реальность — законы проекции, отражения. Тень — это как бы родовой фотографический материал, это способ увидеть свет, его энергию, поток.

А в сериях «Добавления», «Подобия» и «Продолжения» наложение проекции идет на уровне игры с фотографическим пространством.

Самая сильная иллюзия или зрительная провокация здесь — соединение, одновременность, близость переднего и заднего планов. Иллюзия вмешательства на расстоянии. Иллюзия продления линии горизонта, иллюзия добавления новых искусственных форм в природный ландшафт. Это действует сильно именно фотографическими средствами и становится всего отчетливее именно на фотографии.

Тут фотографы-пейзажисты могут возмутиться — как этот Инфантэ смеет вмешиваться в природу и менять пейзаж по собственному усмотрению?

Но даже и классический фотограф-пейзажист никогда не дает подлинного пейзажа. Он всегда дает свою поэтическую версию — будь то кадрировка и размещение масс, будь то драматическое тональное насыщение неба, искусственная размытость, не говоря уже о двойных экспозициях. Во всех случаях это не объективный пейзаж, снятый телекамерой лунохода, а авторский вариант. И даже у одного автора может быть много вариантов одного и того же пейзажа.

А вмешательство — это часть авторской идеи. Способ показать, что материя искусства еще далеко не познана.

Мы из этого дома...

Фотоисследование австралийского фотографа Диранды Прево, названное автором «Жилище в России», экспонировалось в великолепном особняке бывшего купеческого собрания, а ныне галерее на Солянке — именно там, где торжественно открывался фестиваль. Зрителям предстали двадцать две серии, протокольно запечатлевшие различные типы домов: избу в Архангельской области, бывший городской особняк XVIII века в Петербурге, послевоенный блочный дом в Новгороде, высотное здание в Москве и многое, многое другое. Кто выставки не видел, может спросить: зачем снимать и показывать нам то, что мы видим каждый день? В далекой Австралии это может показаться экзотикой, а у нас... Те же, кто видел, подтвердят: уникальная экспозиция Диранды Прево абсолютно документальна и в то же время очень личностна по исполнению, авторскому взгляду и многозначно прочитывается зрителем.

Как пришла к такой фотографии Прево? Эта светловолосая женщина родилась в Сиднее, а с 1960 года живет и работает в Мельбурне. Преподавала музыку, работала в области социального обеспечения, много путешествовала. В последние годы документировала для библиотеки штата Виктория жизнь различных этнических групп, населяющих Австралию. Ее работы стали появляться на выставках, в прессе, вышла ее книга в соавторстве с архитектором Энн Рейдо «Жилища». Коллекция фотографий Д. Прево «Жилища Австралии» была передана Мельбурном в дар Ленинграду, когда они стали городами-побратимами. Тогда же, в 1989 году, в городе на Неве состоялась выставка фотомастера.

Проект «Жилище в России» рождался с помощью архитектора — доцента Московского архитектурного института Натальи Душкиной и благодаря людям, которые распахнули двери своих домов.

Выбор объектов для съемки определила Наталья Душкина, основываясь на конструктивных особенностях жилищ, их местоположении, в отличие от австралийского варианта, где во главу угла был положен достаток, культурный уровень владельцев домов, их социальное положение. В российское кольцо для натурных съемок вошли центральные районы европейской части России, Москва, Санкт-Петербург, Новгород, Архангельск, Ярославль, Кострома. В коллекции фотографа — городские постройки, деревенские избы, квартиры коммунальные и отдельные. Характеры их обитателей, их образ жизни влияли на съемку с не меньшей силой, чем жилье.

В каждом доме, куда заходили австралийка и москвичка (а отказа не было ни одного), накрывали на стол, угощали и охотно рассказывали о своем житье-бытье. Диранда тщательно фиксировала, что было с этим домом и с этой семьей вчера, каковы корни рода. Фотокамеру она брала в руки лишь в конце беседы.

«Для меня фотография как метод фиксации дала уникальный материал, — рассказывает архитектор Наталья Душкина, — это визуальный рассказ о деградации жилой среды, о том, как с первых же лет советской власти культура жилого дома стала покидать города. Зрительный ряд говорит об однообразии той жизненной среды, которая в обличье типовых жилых зданий, стандартной мебели и предметов домашней утвари «перетекает» из квартиры рабочего в квартиру инженера, из волжского провинциального городка в столицу страны. Но другой, главный итог этой ретроспективы: еще жива душа русского дома, с присущей ей иерархией жизненного уклада и взаимоотношений поколений, гостеприимством и домашней патриархальностью».

К какому выводу пришла Диранда Прево? В предисловии к каталогу своей выставки в Москве она пишет: «Когда я начала работу, все, что я знала о русском доме, было почерпнуто из книг и журналов, опубликованных на Западе, и потока телевизионных программ, который хлынул из России после наступления «гласности». Я знала о нехватке жилья, о тяготах жизни в коммунальных квартирах. Оказавшись в России, с радостью открыла для себя, что, несмотря на трудности, в русских домах царит особая атмосфера тепла и уюта, которую не всегда встретишь в более состоятельных обществах... Для меня общие черты в реальной жизни австралийцев и русских намного важнее различий, несмотря на качество и нехватку жилья в России».

Поверьте, и для нас тоже, несмотря на качество нашей теперешней духовной жизни, подобные встречи весьма важны, чтобы понять хотя бы самих себя.

Г. ЕРГАЕВА

ФОТО **ДИРАНДЫ ПРЕВО**



ИЗ СЕРИИ «МНОГОЭТАЖНЫЙ КИРПИЧНЫЙ ЖИЛОЙ ДОМ. МОСКВА. ПОСТРОЙКА КОНЦА 1960-х гг.». КОМНАТА В КОММУНАЛЬНОЙ КВАРТИРЕ

ИЗ СЕРИИ «СБОРНЫЙ ТИПОВОЙ ДЕРЕВЯННЫЙ ЖИЛОЙ ДОМ. АРХАНГЕЛЬСК. НАЧАЛО 1950-х гг.». ОТДЕЛЬНАЯ КВАРТИРА ▶





ИЗ СЕРИИ «ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ СТУДЕНЧЕСКИЙ ДОМ-КОММУНА. МОСКВА. 1929—30 гг.»

ИЗ СЕРИИ «ТРАДИЦИОННОЕ СЕЛЬСКОЕ ЖИЛИЩЕ — ИЗБА. ДЕРЕВНЯ ВОЗНЕСЕНИЕ БЛИЗ АРХАНГЕЛЬСКА. 1924 г.» (2 СНИМКА)

ФОТО **ДИРАНДЫ ПРЕВО**

«Лика Мед»

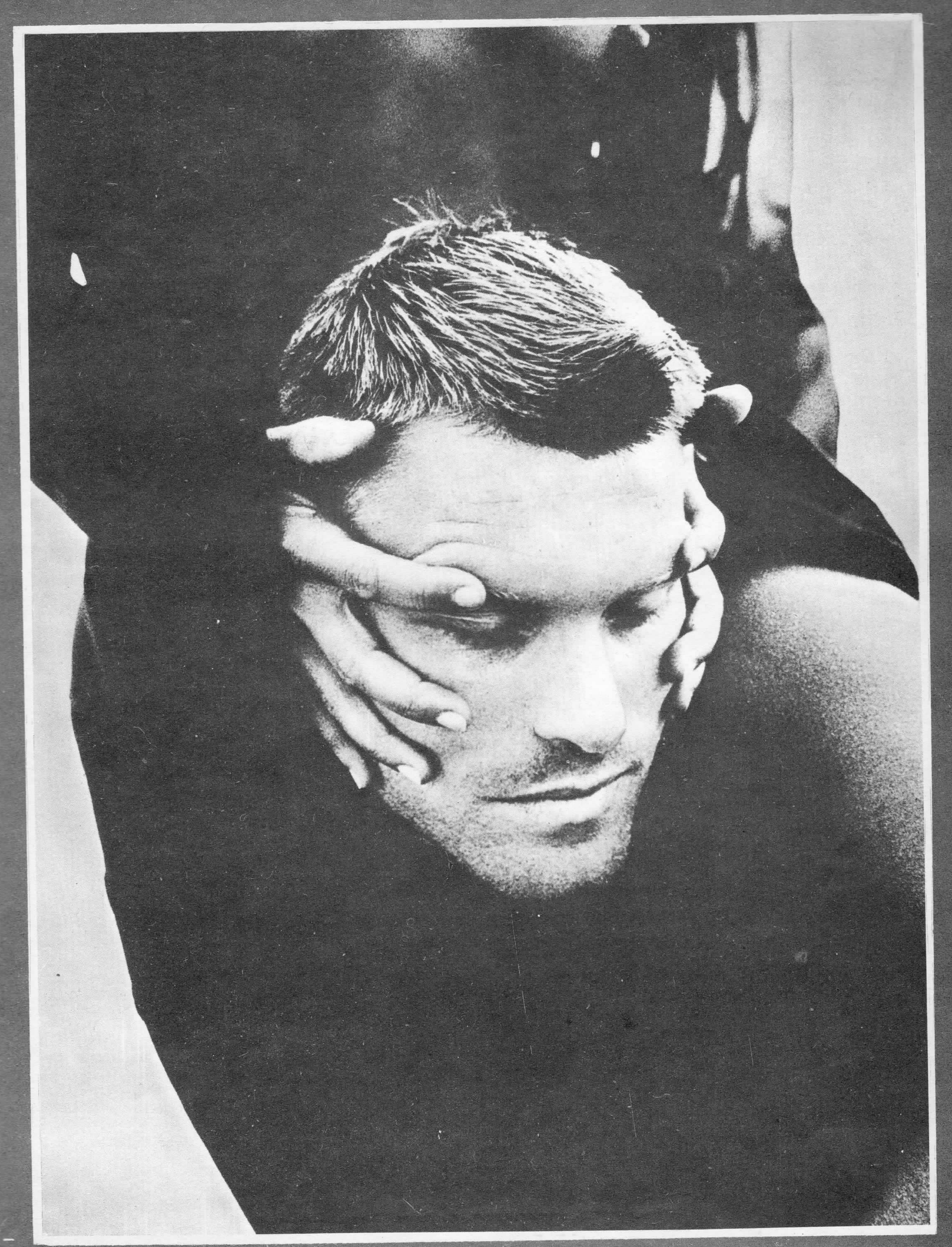
Так называется шведский профессиональный Союз фотографов, который провел фотовыставку в рамках фестиваля. Она состоялась в московском Музее кино. Экспозиция содержала четыре раздела. Вот как комментирует их содержание куратор выставки Ирен Берггрен:



КАРОЛИН РУСМАРК
ИЗ СЕРИИ «ПЛОВЦЫ»

ДЕНИС ГРЮНШТЕЙН
БЕЗ НАЗВАНИЯ ▶

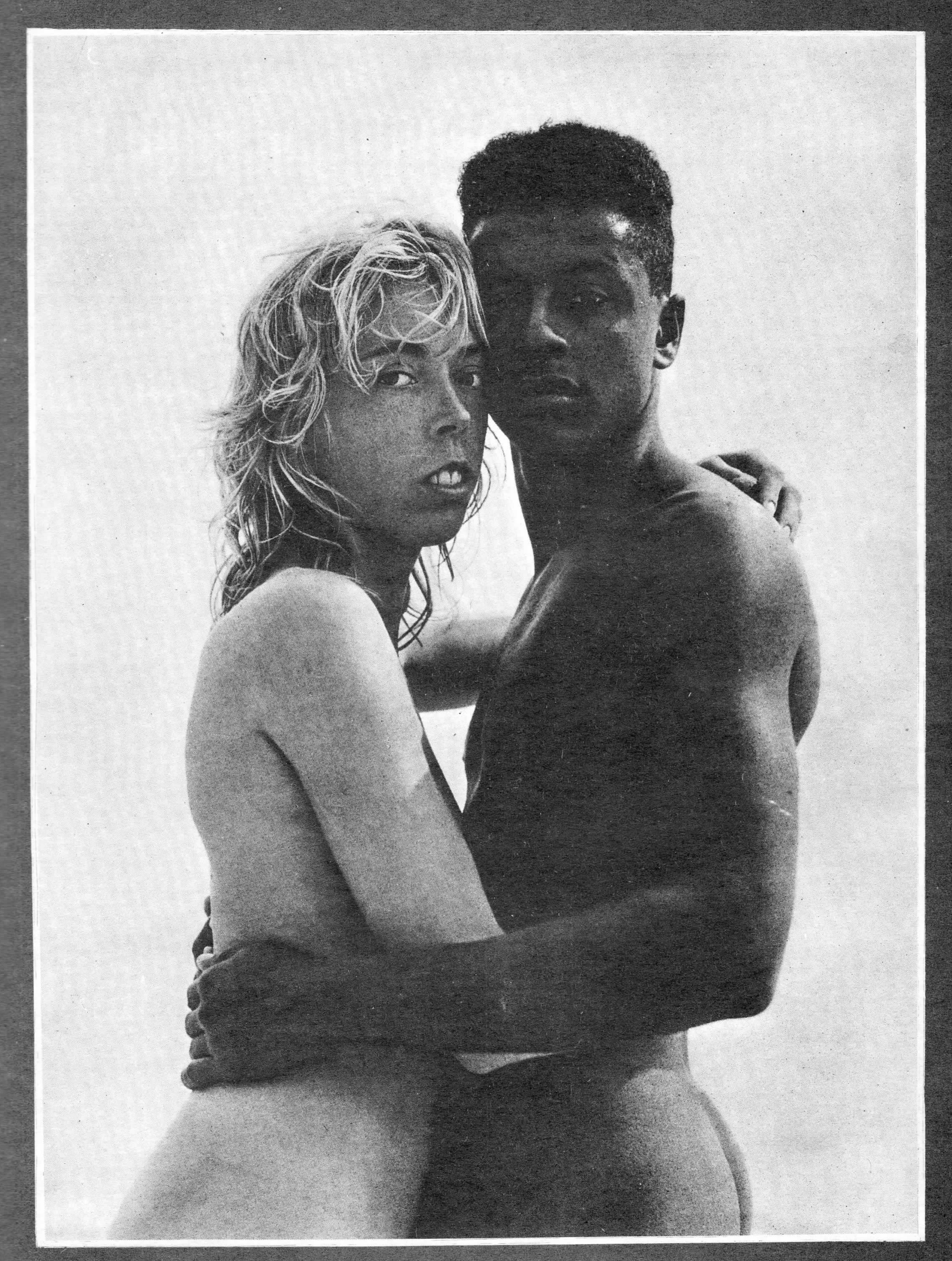
1. Желание
Жажда, стремление, тяга, томление, похоть, чувство симпатии, любовь, сладострастие.
Фотография — это один из главных зрительных стимуляторов наших желаний. Она дает нам изображения кумиров и грез, власти секса, расы и пола. То поражая, то утверждая, фотография может обратить взгляд обратно на зрителя и потребовать от него ответа. Желание создается сменой сходств и различий в фотоизображениях и инсценировках. Есть невидимое взаимодействие между нашим неосознанным желанием и завлекающе-соблазнительными ответами, содержащимися в снимках.
2. Превращение
Переход, изменение, преобразование, метаморфоза, трансформация, преображение, претворение, гниение, уничтожение.
Фотография — это документ о природе, пейзаже, городской среде, но она может быть также личной интерпретацией, исходящей как от фотографа, так и от зрителя. Наши попытки прокомментировать действительность умножаются и свидетельствуют о совершающемся превращении.
3. Отождествление
Соответствие, сходство, совпадение, однозначность, я, личность, удостоверение.
В фотографии весьма ярко проявляется наше представление о самих себе. Контакт с изображением обогащает понятия о личности, поле, классе. Во взаимодействии, возникающем между снимком, фотографом и зрителем, совершается перенос культурных понятий, и мы, меняясь, предоставляем изображению самому устанавливать наши границы.
4. Ценность
Цена, сумма, курс, платежеспособность, качество, вес, заслуга, достоинство, себестоимость, выгода, польза, прибыль.
Ценность сосредоточена на эстетической, коммерческой, исторической и эмоциональной функциях фотографии. Широкое распространение фотография получила благодаря миллионам любительских и профессиональных снимков. Фотография, находящаяся в музеях, частных коллекциях, архивах, печатающаяся в прессе, выполняемая по заказу, является эмоциональным напоминанием о времени и месте, эстетической и коммерческой ценностью.





АРЕН ДЖЕГЕР
БЛИЗОСТЬ ▼

УЛЬФ ОВЕНДЕ
БЕЗ НАЗВАНИЯ



Симпозиум «Фотография в России: история и современность»

Из выступлений историков и теоретиков фотографии на симпозиуме.

Татьяна САБУРОВА:
— Фотографические портреты 1850-х годов — уникальное явление в русской художественной культуре минувшего столетия. В течение этого десятилетия дагерротипы теряют свое господствующее положение и уступают произведениям, выполненным в технике мокроколлодионного процесса. Рекламные объявления того времени подробно излагали преимущества фотографии на бумаге, среди которых главным было получение «неопределенного» количества позитивов с одного негатива.
Первые портреты на бумаге были далеки от совершенства. Чтобы скрыть неизбежные технические погрешности, фотографы расцвечивали позитив. Однако и позже, когда методика съемки и печати была вполне освоена, многие авторы продолжали раскрашивать портреты, стремясь таким образом приблизить бумажный отпечаток к произведению искусства. Работа с позитивом имела огромное значение: именно этот этап придавал ему неповторимую индивидуальность. Такие мастера, как А. Бергнер, Ф. Мебиус, С. Левицкий, продемонстрировали уникальный творческий почерк.
В России к жанру портрета испытывали особый интерес. Настоящий мастер стремился наполнить фотографическое произведение мыслью, вдохновением, интеллектуальным содержанием. Фотографы России создавали замечательные портреты, истинные произведения искусства, явившиеся событием в культурной жизни общества. Таковы сюита С. Левицкого 1856 года, состоящая из 18 изображений русских писателей, портреты А. Деньера 1858 года, запечатлевшие украинского поэта и художника Т. Шевченко, работы Ф. Мебиуса 1854 года, посвященные драматическому актеру М. Щепкину.

Ирина САЛТЫКОВА:
— Массовая портретная фотография конца XIX — начала XX века в России все еще остается практически неизученной, хотя этот ее вид — важный источник для исследований в области этнографии, истории культуры, собственно фотоискусства. Сейчас возрастает интерес к низовой культуре русского города, а фотография удовлетворяла массовый спрос на портрет и, будучи популярной среди всех слоев общества, являлась частью культуры. Богатая коллекция фотографий Государственного Исторического музея основательно пополнилась.
В начале XX века резко увеличивается количество фотоателье, они открываются не только в губернских и уездных городах, но и в крупных селах. Появляются определенные стандарты, по которым работали элитарные, провинциальные, а также путешествующие фотографы. Выполненные различными мастерами, фотопортреты отличались по художественному, техническому уровню, качеству используемых аксессуаров. Что касается мотивов, приемов, стиля, то здесь было много общего. Устойчивые штампы в фотографии кажутся даже монотонными. Фотографы строили несложные мизансцены, а разнообразие фотопортретам придавали живописные фоны и бутафория, вариации нескольких излюбленных тем. Иногда встречается откровенное неприятие штампа фотографом, неожиданные курьезы, когда роль живописного фона и аксессуаров условна, лишена смысловой нагрузки и полностью подчинена ритуалу фотографирования. Порой использовались аксессуары, принесенные самими заказчиками. Так формировался особый мир — мир фотоателье, где причудливым образом переплетались действительные факты и воображаемые.
Первыми оценили и признали массовую портретную фотографию как особый эстетический феномен художники. И талантливый самоучка Н. Пиросманишвили, и художники «Бубнового валета» восприняли ее в контексте городской культуры, использовали ее характерные черты в своем творчестве. Художники 20—30-х годов также обращались к бытовой портретной фотографии. Илья Машков в своей работе «Автопортрет и портрет Петра Кончаловского» откровенно наслаждается эпатажем и игрой с новыми художественными открытиями, а Ф. Богородский и Н. Денисовский следуют форме фотопортрета буквально.

Александр ЛАВРЕНТЬЕВ:
— В истории искусства XX века авангард более известен в живописи и литературе. Фотография присоединилась к процессу утверждения новых творческих принципов позже — в начале 20-х годов. Фотографы иногда буквально повторяли путь живописных пластических открытий, занимаясь передачей движения или опытами многократной экспозиции, созданием беспредметных геометрических композиций в ракурсной съемке архитектуры, получением светотеневых орнаментов в фотограмме.
Ряд принципиальных признаков позволяет рассматривать деятельность небольших фотографических групп, объединявшихся вокруг журналов «Кино-Фот» (1922), «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ» (1923—1928), «Советское кино» (1926—1928), «Даешь» (1929) и фотогруппы «Октябрь» (1930—1931), именно как авангард. Во-первых, мастеров объединило признание общих формально-композиционных ценностей фотографии: новизна ракурса и фотографической формы. Во-вторых, они были вынуждены противопоставить себя традиционной фотографии, что выразилось в составлении манифестов, публикации принципиальных работ с комментариями. Это вызвало ответную резко негативную реакцию на деятельность группы. Еще один признак — локальность объединения и постоянство его состава: Родченко, Игнатович, Грюнталь, Лангман, на первой стадии в объединение входили и кинооператоры Кауфман, Кармен, Лемберг. И последнее — естественный распад объединения после выполнения его задач.
В этой общей схеме развития фотоавангарда были и особые, специфические моменты. Например, группа «Октябрь» наиболее активно действовала на переломе от 20-х к 30-м годам, когда в искусстве начинали все большую роль приобретать политические установки. Поэтому естественный процесс овладения новым языком, усвоения новых приемов проходил в атмосфере резких критических выступлений, обвинений в буржуазном формализме. Деятельность группы имела ряд позитивных последствий. Был дан импульс творческому соревнованию среди фотографов, а также выявлены устойчивые объективные закономерности построения кадра, которые позволяли каждому более сознательно и творчески подходить к выбору композиции. Хотя и в несколько искаженном виде, но все же была намечена связь между различными видами искусства, между фотографией и живописным новаторством XX века, между новой «левой» фотографией разных стран.
Доступен ли этот активный язык форм современным фотографам? Скорее всего, он не приходит в фотографию сам по себе, а лишь наравне с таким же мощным по напряжению мысли и воли чувством, желанием передать какие-то очень важные и принципиальные ощущения. В 20-е годы это был пафос техники и социальной новизны. Сегодня фотография больше работает на нюансах форм и чувств, на игре контекстов.

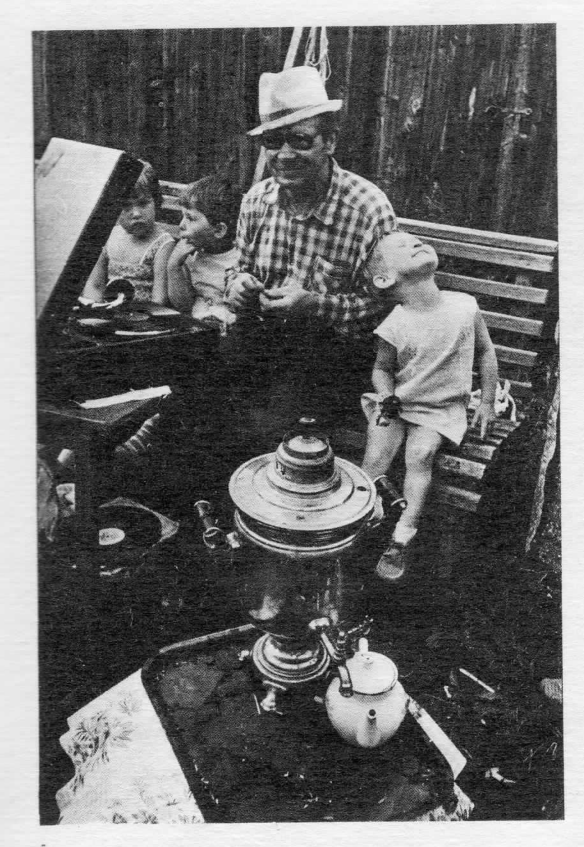
Валерий СТИГНЕЕВ:
— В начале 30-х годов, в эпоху проработочных кампаний в искусстве и сколачивания классово нацеленных группировок, фотография какое-то время оставалась в стороне. Потом все же фотообщественности пришлось наверстывать упущенное, выявлять тех, кто склонялся к правому или левому уклону. Распределение по графам «правой» и «левой» опасности было делом партийных администраторов. Декларации и статьи, которых они требовали от группы «Октябрь», использовались как раз для того, чтобы провести «инвентаризацию» личного состава, выявить недовольных. Из номера в номер «Пролетарское фото» добивалось от группы «Октябрь» покаяния, признания приписанных ошибок. У фотографов должна быть только правильная линия, но раз были классово чуждые элементы, то существовали и отклонения от нее.
Если споры 20-х годов еще отличались беззаботностью, то теперь главным стала бдительность: необходимо было размежеваться, чтобы не лить воду на мельницу буржуазной идеологии. Нормой считалась боевая непримиримость ко всему враждебному большевистской установке, будь то ремесленническая идеология бытовика-портретиста или «чистое художество» фотографов из разоблаченной цитадели буржуазного эстетизма — Русского фотографического общества.
В духе времени дискуссия о формализме открыла мрачную страницу в истории советской творческой фотографии.

«От горшка два вершка»

«Цветы жизни», как известно, бо́льшие оптимисты, нежели те, у кого молоко на губах обсохло энное количество лет назад. Может быть, потому, что дети, в силу малой информированности, пребывают в блаженном состоянии. Пройдет время, научатся они читать газеты, разрешат им смотреть взрослые телепередачи, и обретут они способность мрачнеть и делать мрачные прогнозы.
А пока — пусть всегда будет солнце, мама.
Именно такой пафос руководил участниками этого конкурса.



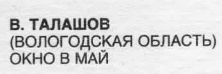
Б. ШПАКОВ (КРАСНОДАР)
«ТЕБЯ ЕЩЕ ТУТ НЕ ХВАТАЛО!»
(1-Я ПРЕМИЯ)



Т. РОМАНОВА
(ДУБНА)
НА ДАЧЕ





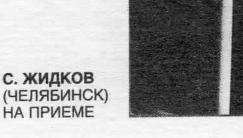


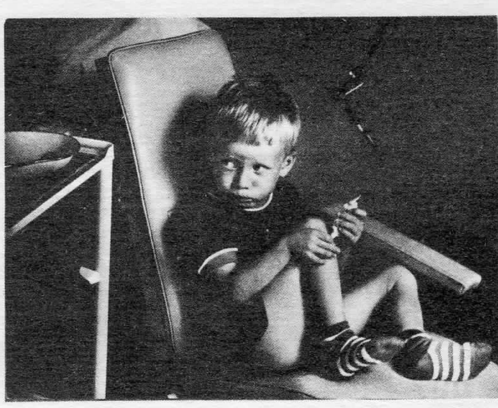
Б. ШПАКОВ
САМЫЙ ДОРОГОЙ

В. БАРДЕЕВ
ПУСТЬ ВСЕГДА БУДЕТ СОЛНЦЕ!



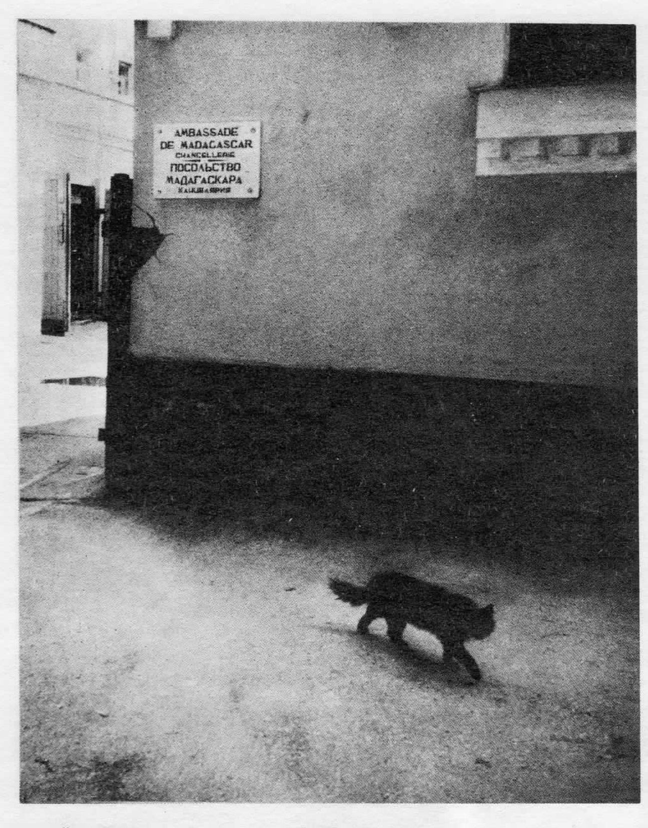
В. ТАЛАШОВ
(ВОЛОГОДСКАЯ ОБЛАСТЬ)
ОКНО В МАЙ





С. ЖИДКОВ
(ЧЕЛЯБИНСК)
НА ПРИЕМЕ

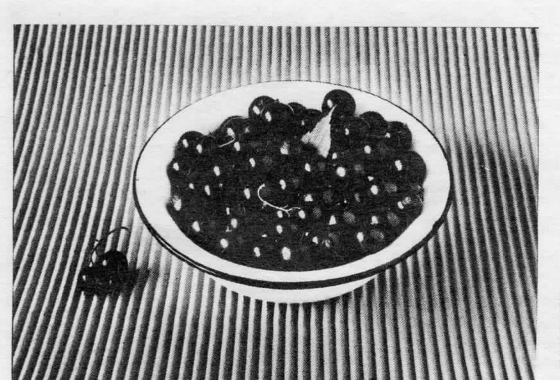
«В бегах»



А. ЗАЙЦЕВ
(МОСКВА)
«ШПИОН» (1-Я ПРЕМИЯ)

Фотографа ноги кормят. Но в данном случае авторы конкурсных работ скорее всего снимали не на бегу, а бегали персонажи.
Рискуем показаться банальными, но в который раз призовем читателей к метафорическому толкованию конкурсных тем. Ведь бегать могут не только люди. А, скажем, часы. Или мысли в голове. Или тропинка милая. Или колесо, сбежавшее от машины. Да и люди делают это по-разному. Например, алиментщики...

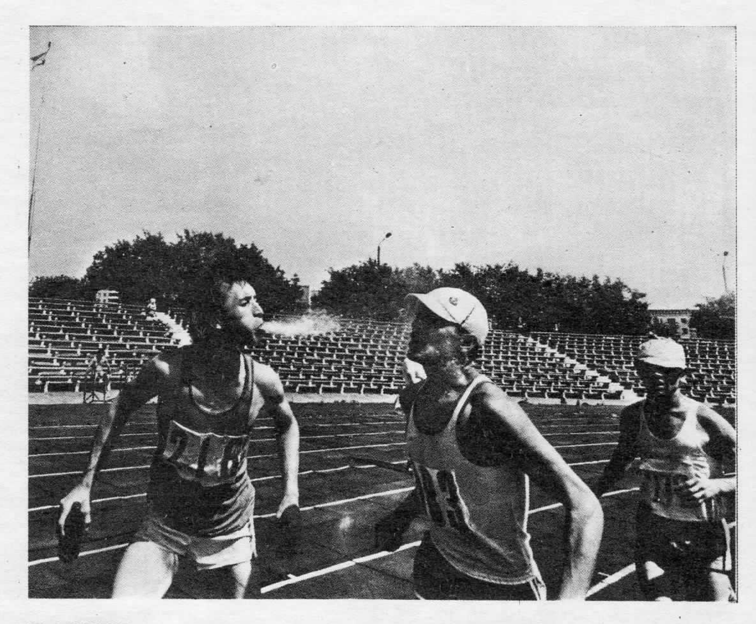
К сожалению, в № 9-10, 1992 г. в материале о конкурсе «Прыжок», была допущена ошибка. Автором премированной фотографии «Ввысь» является А. Зацепин (Санкт-Петербург).



В. ТАЛАШОВ
(ВОЛОГОДСКАЯ ОБЛАСТЬ)
В СТОРОНКЕ

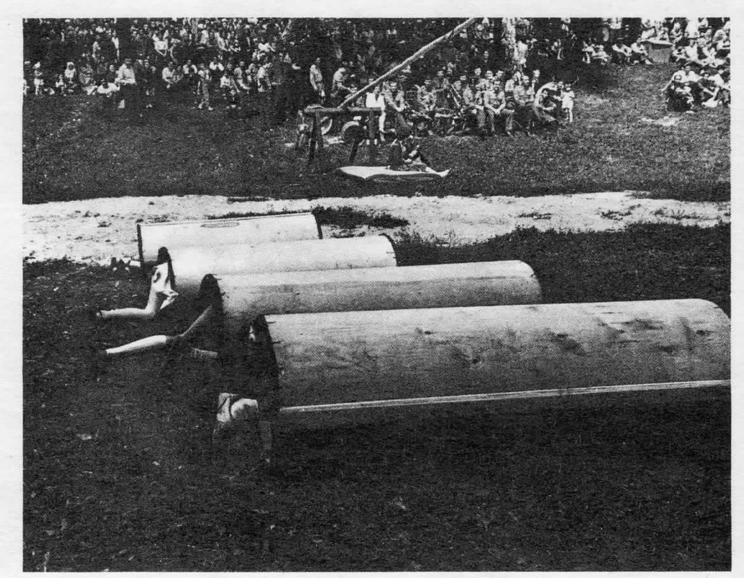


А. ЖГАРОВ
(САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)
ЖИЗНЬ ПРЕКРАСНА



Ю. ФЕДОТОВ
(КАЗАНЬ)
ТРИУМФ

С. ИСХАКОВ
(КАЗАНЬ)
САБАНТУЙ



Алексей Ковешников **Машинная обработка**

СТРАНИЧКА СЛУЖБЫ БЫТА

Получение качественного цветного изображения невозможно без высокой степени нормализации и автоматизации процессов обработки фотоматериалов.
Внедрение проявочных машин позволяет стандартизировать процесс экспонирования фотоматериала, повысить его качество благодаря равномерности проявления и постоянству свойств растворов, стабилизировать режим сушки. Меньшее окисление проявителей в машинах и автоматическое освежение растворов уменьшают расход реактивов. Производительность труда увеличивается в два-три раза, улучшаются условия труда фотографа, так как нет вредного воздействия растворов на организм. Благодаря экономии реактивов и рабочего времени затраты на приобретение оборудования быстро окупаются.
Машинная обработка предъявляет особые требования к физико-механическим свойствам фотоматериалов, приготовлению растворов, отдельным стадиям процесса.



Фотоматериалы. Необходимыми показателями фотоматериалов для машинной обработки являются высокая плоскостность и малая деформация подложки, устойчивость эмульсионных слоев к повышенным температурам растворов и сушки, малая набухаемость и высокая механическая прочность эмульсионных и контрслоев. Для машин с фрикционной (валиковой) системой транспортирования, в которой эмульсионный слой соприкасается с поверхностью валиков, необходимо подбирать пленки с достаточно прочными слоями.
Аналогичные требования предъявляются к фотобумагам. Низкая прочность слоев некоторых бумаг не допускает при обработке применения температуры выше 20°С. Новые дубители позволили увеличить температуру растворов до 30—35°С.
Использование полиэтиленированной подложки вместо баритованной сократило время обработки и увеличило прочность фотобумаг. Синтетическое покрытие «PC» предохраняет бумаги от пропитывания растворами. При экономии реактивов сокращается время промывки и сушки, нет необходимости глянцевания. Такие фотобумаги можно обрабатывать в проявочных машинах с фрикционной системой транспортировки.

Рабочие растворы. Во избежание загрязнения при приготовлении рабочих растворов лучше применять различные емкости. Для процесса Е-6 достаточно трех емкостей: первая — для двух проявителей, вторая — для обращающего, кондиционирующего и отбеливающего растворов, третья — для фиксажа.
Для приготовления проявителей применяют только химикаты высокой чистоты. Растворы должны иметь повышенную стабильность рабочих свойств при хранении, что способствует их длительному использованию. В процессе работы необходима непрерывная циркуляция растворов, что обеспечит равномерность температуры и свойств раствора во всем объеме бака машины.

Готовые наборы реактивов для машинной обработки выпускаются в виде концентратов или порошка.
Важно приготовить растворы строго по инструкции. Недостаточное разбавление концентрата приводит к увеличению плотности негативов вследствие того, что один из компонентов раствора, замедляющий образование красителя, не обладает достаточной активностью. Чрезмерное разбавление концентрата вызывает уменьшение образования красителей, ослабляет общую активность раствора.
Для предотвращения окисления, испарения и попадания пыли подкрепляющие растворы в бачках следует защищать плавающими крышками. Это касается также проявляющих и обращающих растворов.
В цветной фотографии к составу обрабатывающих растворов предъявляются повышенные требования. Взаимозаменяемость реактивов сильно ограничена, так как цветные материалы чувствительны к малейшим изменениям в рецептуре. Не все отклонения в составе черно-белого или цветного проявителя можно компенсировать изменением времени проявления.
Фиксирование при машинной обработке требует большого внимания. В машинах с фрикционной системой, где зачастую не применяется промежуточная промывка, фиксаж должен являться одновременно и стоп-раствором для быстрого прекращения проявления. Это исключает неконтролируемые процессы допроявления. Сокращение времени фиксирования достигается благодаря использованию быстроработающих фиксажей с тиосульфатом аммония.
Нейтрализацию проявителя, попадающего вместе с фотоматериалом в фиксаж, осуществляют его дополнительным подкислением. От перекисления фиксаж предохраняют добавлением защитных, так называемых буферных веществ. Во время обработки в фиксирующем растворе необходимо добавить дубители.

Лучше не применять растворы, срок хранения которых истек. Рабочие растворы должны храниться при комнатной температуре. Химикаты могут кристаллизоваться во время хранения их при более, чем положено, низкой температуре. Температура воды для приготовления растворов должна быть в пределах 32—38°С.

Технологические особенности. Для машинной обработки фотоматериалов главное условие — стабильность всех стадий.
Качество изображения и стабильность результатов зависят от точного соблюдения режима. Необходимо поддерживать и контролировать постоянство состава, свойств обрабатывающих растворов, а также режим: температуру растворов, продолжительность операций, условия перемешивания и фильтрации, промывки и сушки фотоматериалов.
Влияние всех факторов обработки демонстрирует процесс Е-6 для цветных обращаемых пленок.
Колебания температуры проявителя жестко ограничены. Температуру первого (черно-белого) проявителя нужно поддерживать с точностью ±0,1—0,3°С, цветного ±0,25—0,6°С. Отклонения температуры приводят к нарушению цветового баланса и светочувствительности материала.
Точное соблюдение времени обработки имеет критическое значение для черно-белого и цветного проявления. Отклонения для черно-белого проявления допускаются в пределах ±5 с, для цветного — ±15 с.
Продолжительность проявления и других операций может зависеть от эффективности перемешивания растворов. Важно учитывать, что перенос материала из одного бака в другой должен осуществляться не более чем в течение 1 мин.
Скорость и характер перемешивания растворов влияют на цветовой баланс, плотность и другие характеристики изобра-

Зависимость характеристик изображения от перемешивания проявителей
(по сравнению с образцовой сенситограммой)

Проявитель	Светочувст-вительность	Контрастность	Максимальная плотность	Цветопередача (оттенок)
Черно-белый без перемешивания, цветной с перемешиванием	Значительно ниже	Ниже	—	Синий
Черно-белый с перемешиванием, цветной без перемешивания	Незначительно ниже	Ниже	Ниже	Желтый
Черно-белый и цветной без перемешивания	Ниже	Ниже	—	Синий

жения (см. таблицу). Изменение режима перемешивания может привести к нежелательным результатам. Перемешивание рабочих растворов осуществляется различными способами — механически, с помощью газов, насосов.

При перемешивании проявителей с помощью газов используют только азот. Это предотвращает окисление проявителей. Для перемешивания отбеливающе-фиксирующих растворов применяют сжатый воздух либо циркуляцию посредством насосов. Обращающий и кондиционирующий растворы не перемешивают.

При использовании газа иногда образуется пена. Большое количество ее плохо влияет на качество изображения, вызывает отложение осадков на рамках и стенках баков. Возникает опасность загрязнения одних растворов другими. Для предотвращения пенообразования нужно нанести противовспениватель с помощью ватного тампона тонким слоем на стенки бака над уровнем раствора. Наливать противовспениватель в раствор не рекомендуется во избежание появления на поверхности фотоматериала масляных пятен.

Для очистки растворов от примесей в машинах непрерывного действия их необходимо фильтровать.

Сушку цветных материалов проводят при температуре воздуха 20—60°С. При слишком быстрой сушке на поверхности материала могут появиться пятна и полосы. Пересушивание или завышенная температура коробит материал, поэтому для каждого типа фотоматериала режим сушки подбирают опытным путем.

Воздух в помещении, где обрабатывают цветные фотоматериалы, должен обновляться 10 раз за час. Местной вентиляции не требуется, так как чрезмерная вентиляция над баками машины может вызвать усиленное испарение, что приведет к увеличению концентрации растворов.

Освежение растворов. В процессе обработки растворы постепенно теряют свои свойства, например проявитель истощается и окисляется. Потерю его активности частично можно компенсировать продолжительностью проявления, но это нецелесообразно, так как затрудняет получение идентичных результатов и снижает производительность оборудования. Проявочную машину заполняют большим количеством раствора, а частая его замена свежим, как при кюветной обработке, неэкономична и достаточно трудоемка. Наиболее эффективный путь поддержания постоянных рабочих свойств растворов — введение подкрепляющих добавок. Состав подкрепителя должен обеспечить восстановление первоначальных свойств растворов.

При правильной корректировке и соблюдении чистоты рабочие растворы можно использовать долго. Нормы введения подкрепляющих добавок различны, их оптимальное количество регулируют испытанием контрольных тестов через определенные промежутки времени. Стабильность освежения зависит от соблюдения количества добавки и контроля ее приготовления. Количество обрабатываемого материала в машине должно оставаться постоянным и не превышать указанного в инструкции максимально допустимого. Даже небольшие отклонения в составе подкрепляющих растворов отрицательно сказываются на качестве, поэтому необходимо чаще обрабатывать контрольные тесты.

Фирма-изготовитель указывает для каждого типа фотоматериалов норму добавки (в мл/м для машин непрерывного принципа действия — валикового типа и в мл/пленка — для машин периодического принципа действия — роторных, бачковых, рамочных). Чтобы определить дозу подкрепляющей добавки в мл/мин при обработке в машинах непрерывного принципа действия, нужно умножить указанную в инструкции норму на скорость перемещения фотоматериала (м/мин). Для обработки в машинах периодического принципа действия суммируют количество материала на рамке или кассете.

Неправильная корректировка рабочих свойств растворов приводит к различным дефектам. Так, недостаточная подача подкрепляющей добавки в обращающей ванне вызывает потерю плотности фотоматериала. При неправильной корректировке черно-белого и цветного проявителей возникают отклонения цветового баланса, контраста, максимальной оптической плотности и плотности вуали, появляется желтая или серая вуаль, обусловленная задержкой серебра в эмульсии. Чрезмерная или недостаточная подача освежителя в ванне отбеливания приводит к желтой вуали. В процессе фиксирования по этой же причине на фотоматериале могут образовываться пятна из-за остатков серебра, особенно заметные на участках с небольшой оптической плотностью, а также минимальные плотности желтого красителя.

Если в рабочий раствор не добавляют подкрепитель, необходимо поддерживать его концентрацию добавлением свежего раствора. При длительном простое машины в выходные дни, отсутствии загрузки нужно компенсировать потерю активности растворов требуемым количеством подкрепителя.

Иммерсионная печать

Царапины на пленке часто встречаются у неаккуратных фотографов, хранящих свои негативе в виде туго скрученного рулона. Царапины портят подчас ценные кадры, с которых нельзя уже отпечатать безукоризненный снимок. Ретушь не всегда помогает, да и следы ее заметны. Конечно, лучше избежать подобных дефектов — сразу после сушки разрезать пленки на отрезки по 5—6 кадров и хранить завернутыми в кальку или в специальных кляссерах.

Существует и доступный способ практически полного устранения влияния глубоких царапин подложки, который основан на том, что при оптическом контакте с прижимным стеклом негативной рамки царапины становятся невидимыми. Для обеспечения оптического контакта между пленкой и стеклом (или обоими прижимными стеклами, когда пленка поцарапана с двух сторон) между ними вводят тончайший слой иммерсионной жидкости, имеющей коэффициент преломления, близкий к этому показателю у подложки, желатины и стекла.

Для осуществления иммерсионной печати нужно тщательно протереть стекла и пленку и нанести капли глицерина между ними. После применения глицерина требуется тщательная промывка пленки. В идеале иммерсионная жидкость не должна изменять характеристики изображения или ухудшать его сохраняемость. После испарения жидкости не должны оставаться потеки или пятна. Жидкости должны быть по возможности нетоксичными, невоспламеняющимися, бесцветными, немутнеющими. Растворы должны легко удаляться с пленки и деталей негативной рамки, хорошо храниться, не испаряться слишком быстро. К сожалению, жидкости, наиболее приемлемые с оптической точки зрения, в основном ядовиты, поэтому при их использовании следует работать в хорошо проветриваемом помещении. Возможные соединения и их смеси: тетрахлорэтилен, трихлорэтилен (слегка влияет на эластичность подложки и токсичен), рефрактозил (трудно удаляется), хлороформ (токсичен), фреон-113 (слегка токсичен, нежелателен из экологических соображений), смесь толуол—фреон 113 (9+1).

Компактные носители информации





На международной выставке «Интерэкспо» в Осаке в октябре 1992 года среди экспонатов, представленных ведущими японскими фирмами, привлекал внимание небольшой стенд фирмы «Кодак». Экспонаты стенда рассказывали о применении компактного лазерного диска в диапроекции. Эффектно оформленная экспозиция демонстрировала реализацию совместной разработки фирм «Кодак» и «Филлипс» — системы записи, хранения и воспроизведения изображений.

Получив от заказчика отобранные слайды, оператор с помощью специального сканирующего устройства переводит изображения со слайдов в электрический сигнал и преобразует его в цифровую форму. Качество преобразованного изображения контролируется персональным компьютером, на дисплей которого выводится считанная сканером информация. Оператор выбирает ориентацию каждого кадра (по горизонтали или вертикали) и корректирует качество изображения. Если качество удовлетворительное, то специальным устройством с помощью лазерного луча осуществляется запись этой информации на компактный диск. Важнейшая особенность системы — качество записи не уступает фотографическому качеству. Одновременно оператор с помощью печатающего устройства изготавливает со слайдов миниатюрные цветные отпечатки в виде пронумерованной матрицы всех изображений. Эти отпечатки оформляют как конверт-каталог, в котором хранится диск и который позволяет быстро отыскать необходимое изображение. По желанию заказчика с отдельных слайдов можно изготовить увеличенные цветные отпечатки.

Чтобы воспроизвести изображения со слайдов, компактный диск помещают в считывающее лазерное устройство, передающее их последовательно или избирательно на экран компьютера, телевизора. Изображения характеризуются высоким качеством цветопередачи, но могут воспроизводиться и как черно-белые.

Воспроизводящая аппаратура разработана в трех модификациях. Простейшая система отображает на экране информацию с одного диска, более сложная — имеет пульт управления положением кадрирующей рамки, с помощью которой можно выбрать сюжетно важные детали, произвести масштабирование до двукратного увеличения. Наиболее сложная и совершенная система рассчитана на воспроизведение изображений с 5 компактных дисков и дает возможность комбинирования сюжетов и электронного редактирования.

Предложенная фирмой «Кодак» система родилась не на пустом месте. Широкое распространение телевидения обусловило создание фотовидеопроектора, с помощью которого можно просматривать негативы или диапозитивы на телеэкране. Японской фирмой «Тамрон» в 1986 году было представлено такое устройство — Фотовикс. Разработанная аппаратура явилась надежным мостом между классической и электронной фотографией, звеном в развитии гибридных систем получения изображений. Преобразование изображения в электрический сигнал в фотовидеопроекторе осуществляется с помощью ПЗС-матриц, традиционно применяемых в электронной фотографии.

Однако современные системы электронной фотографии по качеству изображения (в первую очередь, по разрешающей способности) более чем на порядок уступают цветным галогеносеребряным фотоматериалам. Иными словами, цветной электронный снимок кажется визуально недостаточно резким. Но и такой снимок, вернее, соответствующий ему объем информации, намного превышает тот, который можно записать на современном магнитном диске. Другое дело — лазерный диск. На одном компактном лазерном диске может быть записано и храниться до десяти изображений с таким разрешением.

Компактные диски изготовляют в Японии, они хорошо зарекомендовали себя в области звукозаписи. Диск изготовлен из поликарбоната с нанесенным микрорельефом. Этот рельеф является по существу двоичным кодом для записи цифровой информации. В светочувствительном диске на поликарбонатную основу нанесен слой циановых красителей, являющийся регистрирующей средой. Этот слой покрыт пленкой золота, которая сверху защищена пластиком, поглощающим излучение лучей ультрафиолетового диапазона. При записи луч лазера изменяет микрорельеф светочувствительного слоя, который искажает профиль отражающего слоя. На этом изменении отражающей способности и основано воспроизведение записанной информации при считывании другим лазером. Использование компактных дисков для регистрации изображения является дальнейшим этапом в развитии технологии записи, хранения и воспроизведения информации.

Создание фирмой «Кодак» высокоразрешающего сканирующего устройства и использование компактных дисков с большой информационной емкостью позволяет повысить качество получаемых в фотовидеопроекционных системах изображений до уровня фотографических и объединяет возможности электронной и классической фотографии. Компактный диск содержит гораздо больше информации, чем могут пока воспроизвести современные мониторы и видеопринтеры, и больше, чем предусмотрено стандартами телевидения высокой четкости. Разработанная технология стимулирует дальнейшее развитие электронных систем как для воспроизведения более качественного изображения на телеэкране, так и для создания принтерных копий фотографического качества.

Мы входим в новый мир обращения с информацией: на смену дедовским альбомам с дагерротипами и выцветшими фотографиями, коробочкам со слайдами, бобинам с кинопленками и магнитными лентами идет динамичный мир компактных дисков и новой аудиовизионной техники. Он даст высокое качество изображений, увеличение размеров и объемов информации, ее лучшую сохранность и более гибкие возможности обращения с нею. Передовые страны уже вступили в этот мир. Мы стоим на пороге...



М. ТОМИЛИН, М. ГОРЯЕВ

Отвечаем читателям

Предлагаем ответы на наиболее часто встречающиеся в нашей почте вопросы фотолюбителей.

● *Каковы пределы целесообразного диафрагмирования объектива?*

Как правило, величина диафрагмирования объектива определяется необходимостью получения на снимке нужной глубины резко изображаемого пространства. Однако величина диафрагмы в некоторых пределах влияет на качественные показатели получаемого изображения. Например, максимальная разрешающая сила большинства объективов проявляется на третьем от максимального делении диафрагмы. Для объективов со светосилой 1:2 это будет диафрагма 4, а для объективов со светосилой 1:4 — 8. Это свойство может быть использовано при репродукционной фотосъемке.

● *Как проверить правильность показаний фотоэкспонометра?*

Необходимо сделать несколько контрольных снимков, первый из которых снять в соответствии с экспозицией, установленной по показаниям экспонометра. Каждый последующий кадр должен быть выполнен с изменением экспозиции в два раза в сторону ее увеличения или уменьшения. После проявления пленки легко определить, какие из отснятых кадров соответствуют правильной экспозиции и при необходимости внести коррективы в показания экспонометра, в которых учтены особенности вашего аппарата и способы обработки пленки.

● *Объясните термин «нормально экспонированный и проявленный негатив».*

Это такой негатив, на котором хорошо просматриваются перед листом освещенной бумаги детали фотоизображения как в светлых, так и в темных участках при отсутствии вуали на перфорационных частях пленки.

● *Как подобрать по степени контрастности фотобумагу в зависимости от оптической плотности негатива?*

Нормально экспонированные и проявленные негативы следует печатать на нормальных сортах фотобумаги. Повышенная оптическая плотность негативов является следствием их перепроявления или переэкспонирования (передержки). Для контрастных негативов, полученных при ярком солнечном освещении, рекомендуется печать на мягких сортах фотобумаги. «Вялые» негативы с пониженной степенью контрастности изображения следует печатать на контрастных фотоматериалах.

● *Можно ли фотографировать при свете полной луны?*

Чтобы объекты, фотографируемые при свете луны, проработались на негативе, потребуется выдержка от 15 до 30 мин и более в зависимости от светосилы объектива, величины установленной диафрагмы и чувствительности пленки. Фотографирование самого лунного диска при значительных выдержках нежелательно, так как луна достаточно быстро перемещается по небосводу и ее диск будет на снимке выглядеть как эллипс.

● *Как получить «ночной» снимок при дневном свете?*

Съемка ведется с помощью плотного красного светофильтра при ярком синем небе. Если в кадр попадает изображение солнечного диска, то на снимке он будет подобен луне.

● *Трудно ли сфотографировать молнию?*

Для этого нужно в ночное время, укрепив фотоаппарат на штативе, направить объектив на ту часть неба, где уже начали сверкать молнии. Затем установить на шкале расстояний деление, соответствующее бесконечности, а при диафрагме 11 или 16 открыть затвор (положение «В»). Первая вспышка молнии сама себя сфотографирует. Повторите съемку несколькс раз и выберите из полученных кадров лучший.

● *Как фотографировать в тумане?*

Все зависит от задачи: проведение съемки в условиях тумана или фотосъемка самого тумана. В первом случае важно ослабить влияние тумана и наиболее четко передать скрытый им объект. Туман — это мельчайшие капельки воды, взвешенные в воздухе. Для съемки пригодится светозащитная бленда на объективе и оранжевый или красный светофильтр. Чтобы решить вторую задачу, надо вести съемку без светофильтров или использовать для усиления эффекта сине-голубой фильтр. Печатать с негативов лучше на мягкой матовой фотобумаге.

К. РУДИН

Электронные импульсные фотовспышки



«МАРКО»
Серия 500

АО «МАРКО», Москва, предлагает базовую модель осветительной мини-студии F-502/1, а также ее модификации.

Студия предназначена для павильонной и выездной фотосъемок.

Осветители студии имеют плавную регулировку (в 4-кратных пределах) энергии импульсной лампы, синхронизированную со светом лампы-пилота.

Осветительные приборы оснащены встроенной светосинхронизацией.

Студия может быть дополнительно оснащена преобразователем для питания приборов от автомобильного аккумулятора (12 В).

Комплектность студии F-502/1:

* осветители	3 шт.
* штативы (0,7—2,4 м)	3 шт.
* комбинированные зонты (просвет/отражение)	3 шт.
* отражатели (М110 и М80)	5 шт.
* тубусы	2 шт.
* квадрофлекс (700×700, 700×1400)	2 шт.
* кофр металлический	1 шт.
* сумка для принадлежностей	1 шт.

Технические характеристики студии F-502/1:

* напряжение питания	220—240 В
* энергия осветителя	600 Дж
* мощность лампы пилота	200 Вт
* интервал готовности	2,5 с
* ведущее число (с М80)	110
* масса студии	31 кг.

Могут быть предложены модификации студии F-502/2 (F-502/3) с энергией осветителей 800 (1000) Дж соответственно или студии с комбинированным набором осветительных приборов.

- **Высокая надежность**
- **Удобство в эксплуатации**
- **Разнообразие дополнительного оборудования**
- **Умеренная цена**

Изготовитель: АО «МАРКО».
Адрес: 117342, Москва, а/я 20. Телефон: (095) 115-77-08.
Форма оплаты любая.

Повышение чувствительности пленки

В театральной, спортивной, репортажной съемках, когда освещенность снимаемого объекта недостаточна, приходится прибегать к повышению светочувствительности пленок. Известно, что повысить чувствительность обычных пленок можно не более чем в 8 раз. Чувствительность пленки 250 ед.ГОСТа можно увеличить для съемок при дневном свете до 2000 ед. ГОСТа, а при искусственном — до 2800 ед. ГОСТа. Однако чем больше повышается светочувствительность черно-белой негативной пленки, тем в большей степени возрастают при проявлении контраст и зернистость, уменьшаются разрешающая способность и резкость. Поэтому правильнее для достижения чувствительности 1000 ед. ГОСТа повысить в 4 раза светочувствительность пленки 250 ед., чем в 8 раз пленки 125 ед.

Для составления проявителя, повышающего светочувствительность, необходимо использовать высококачественные реактивы (сульфит натрия и сода — только реактивной чистоты, «ч», «хч», «чда»). Растворы, содержащие фенидон, готовят за сутки, что необходимо для полного его растворения. Поэтому нельзя фильтровать составленный раствор сразу после приготовления, так как часть фенидона может быть отфильтрована. Фенидон растворяют отдельно в 100 мл воды при температуре около 50° С и после растворения всех остальных компонентов добавляют в общий объем проявителя. Обработка пленок с целью повышения их светочувствительности требует постоянного движения спирали с пленкой во время проявления.

При повышении светочувствительности разные партии пленок дают отличающиеся результаты. Опыт показывает, что более стабильны пленки «Свема». Желательно делать предварительную пробу для каждой новой партии.

Проще всего повысить светочувствительность пленки в 2 раза в стандартном проявителе № 2. Для снижения коэффициента контрастности и улучшения выравнивающих свойств проявитель разбавляют водой в соотношении 1+2 (к 100 мл проявителя № 2 приливают 200 мл воды). Температура раствора 20° С, время обработки 18—20 мин. Проявляющий раствор после обработки вторично не используют.

Для повышения светочувствительности в 4 раза применяют известный фенидон-глициновый проявитель:

Вода (40° С)	750 мл
Сульфит натрия безв.	90 г
Глицин-фото	5 г
Сода безв.	2 г
Бура	2 г
Фенидон или метилфенидон	0,3 г
Вода до	1000 мл

Хороший результат дает разбавление этого проявителя водой в соотношении 1+1. Улучшаются его выравнивающие и резкостные качества. Из 1 л раствора получается шесть одноразовых порций по 330 мл. Время проявления при 22° С составляет 30—35 мин. Обработка пленок в этом проявителе позволяет экспонировать пленки чувствительностью 64 ед. ГОСТа, как пленки 250 ед. ГОСТа; 125 ед. ГОСТа, как 500 ед. ГОСТа; 250 ед., как 1000—1400 ед. ГОСТа.

Наивысшую светочувствительность можно получить, применяя фенидон-гидрохиноновый проявитель. Его состав:

Вода (40° С)	750 мл
Сульфит натрия безв.	100 г
Гидрохинон	5 г
Бура кристал.	3 г
Борная кислота	3,5 г
Бромистый калий	1 г
Фенидон или метилфенидон	0,3 г
Вода до	1 л

Обработанные негативы имеют повышенный контраст. Зависимость увеличения светочувствительности пленки от времени проявления при обработке в этом проявителе показана в таблице. Рабочая температура проявителя 22° С.

Кратность увеличения светочувствительности

Время проявления, мин	Увеличение чувствительности, раз
6	1,5
8	2,5
9	4
10	5
12	6
18	8
20	10

В. НАСЕДКИН

Комментарий отдела техники

Возможность повышения реальной чувствительности при проявлении, то есть улучшение передачи деталей в области недодержек, до сих пор является весьма проблематичной.

Чувствительность фотографической системы «фотоматериал — процесс химико-фотографической обработки» к действию света является интегральным многофакторным показателем, который определяется исходной светочувствительностью фотографической эмульсии и восстановительной активностью, избирательной способностью процесса проявления.

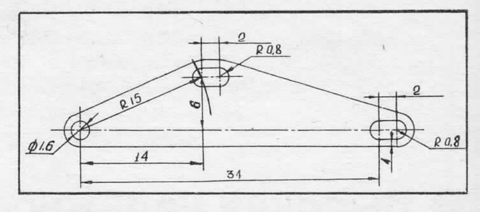
Для определения светочувствительности любого негативного черно-белого фотоматериала условия его экспонирования и процесс обработки стандартизированы: численное значение светочувствительности определяется при постоянных критериях оптической плотности почернения и степени проявленности (коэффициенту контрастности либо среднему градиенту). Изменяя условия обработки (активность, избирательную способность и продолжительность проявления), можно получить и более высокие значения чисел светочувствительности. Однако проведенные на различных типах черно-белых негативных пленок испытания показали, что повышать светочувствительность многократно нельзя. Ее максимальное увеличение не должно превышать 5—8 раз, так как одновременно увеличиваются и значения коэффициента контрастности, зернистости и оптической плотности вуали.

Положительный эффект при съемке можно получить и в условиях очень низкой освещенности: в 5—10 раз меньшей, чем необходимо для оптимальных условий съемки и обработки негативного черно-белого фотоматериала. Однако и в этом случае полученное изображение не будет оптимальным по оптическим плотностям, вуали, контрастности и зернистости. Недостатки такого негативного изображения исправляют с помощью его усиления либо при печати подбором фотобумаги по контрастности.

Следует подчеркнуть, что высокое и стабильное качество изображения всегда достигается лишь при соблюдении оптимальных условий съемки, химико-фотографической обработки и печати. Причем, если гибкость черно-белого процесса еще позволяет варьировать процесс проявления без критической потери качества, то цветная обработка таких возможностей не дает. Лишь безусловное выполнение режима, технологии и рецептуры гарантирует получение изображения с правильной цветопередачей и плотностью.

Ю. ЖУРБА

Мини-советы



В фотокамерах «Зенит-12 СД» нижний подшипник вала выдержек изготовлен из алюминиевого сплава, что часто приводит к его интенсивному износу и сокращению срока службы камеры. Предлагаю установить дополнительный подшипник (см. рисунок), изготовленный из листовой бронзы толщиной 1 мм. Продольные отверстия под крепежные винты сделаны для регулировки в процессе эксплуатации камеры при износе подшипника скольжения. На вал выдержек, между нижней платой камеры и изготовленным подшипником, надевают войлочный сальник, пропитанный машинным маслом. Подшипник круглым отверстием надевают на вал выдержек, а через эллипсные — присоединяют к нижней плате камеры двумя винтами, крепящими механизм наклона зеркала.

В. ГОРОДНИЧИЙ

Обработка черно-белых пленок «Кодак» в фирменных проявителях

Продолжая публикацию о проявлении пленок фирмы «Кодак», приводим сводные рекомендации по их обработке в готовых фирменных проявителях.

ТАБЛИЦА 1

Проявитель	Т-Макс 1+4, 24°С		Микродол-Х неразбавленный, 20°С (увеличить экспозицию на полступени)		НС-110 1+31, 20°С	
Пленка	бачок, кювета	большой бак	бачок, кювета	большой бак	бачок, кювета	большой бак
Панатомик-Х, 35-мм	—	ПО	7	7,5	4	$4^3/_4$
Т-Макс 100 Проф., рольфильм	6,5	ПО	13,5	12	7	7,5
Плас-Х Пан Проф., рольфильм	5	ПО	7	9	5	5,5
Плас-Х Пан Проф. 4147, форматная	—	ПО	8	10	5	7
Т-Макс 400 Проф., рольфильм	6	ПО	—	—	6	7
Трай-Х Пан Проф., рольфильм	5,5	ПО	10	12	7,5	8,5
Трай-Х Пан Проф. 4164, форматная	—	ПО	7	9	—	—
Трай-Х Орто 4163, форматная	—	—	9	11	9	11
Т-Макс 100 Проф., форматная	—	—	—	—	7,5	9,5
Т-Макс 400 Проф., форматная	—	—	—	—	7,5	8,5
Хай Спид Инфрared 2481, 35-мм	—	—	13*	15		
Рекординг 2475, 35-мм						
объекты с низким контрастом	—	—	—	—	15	—
объекты со средним контрастом	—	—	—	—	9	—

* Экспозицию следует увеличить на 2/3 ступени.
ПО — требует пробной обработки.

ТАБЛИЦА 2

Проявитель	Время проявления, мин				
	ISO 200		ISO 400		ISO 800
	20°С	24°С	20°С	24°С	24°С
Т-Макс РС	8	6	12	9	11,5*
Т-Макс	8	6,5*	12	9*	10,5*
НС-110 (разбавл. В)	7*	5	9,5*	6,5	НР

* Предпочтительное время проявления.
НР — не рекомендуется.

ТАБЛИЦА 3

Проявитель	Время проявления, мин					
	ISO 800		ISO 1600		ISO 3200	
	20°С	24°С	20°С	24°С	20°С	24°С
Т-Макс РС	8	8	10	10	—	—
Т-Макс	7	6*	10	8*	—	9,5
НС-110 (разбавл. В)	6	4,5	8,5*	6	—	НР

* Предпочтительное время проявления.
НР — не рекомендуется.

Время проявления черно-белых пленок «Кодак» в минутах указано в табл. 1.

Инфракрасную пленку Хай Спид Инфраред 2481 (35-мм) для получения максимального контраста рекомендуется также проявлять в проявителе Д-19 (7 мин в бачке, 8 мин в баке при 20° С). Перемешивание в бачке — 5 с каждые полминуты, в баке — 5 с каждую минуту. Пленку Рекординг 2475 (35-мм) в Д-19 в бачке при 20° С рекомендуется проявлять 8 мин (вращение 5 с каждые полминуты).

Пленку Техникал Пан 2415 в бачке следует проявлять при 20° С: в проявителе Дектол — 3 мин, коэффициент контрастности 2,5; в проявителе Д-19 — 2—8 мин, коэффициент контрастности 2,25—2,5; в проявителе НС-110 (разбавление В, см. инструкцию) — 4—12 мин, коэффициент контрастности 1,20—2,10; при разбавлении F-6—12 мин, коэффициент контрастности 0,8—0,95; в проявителе Технидол 7—18 мин, коэффициент контрастности 0,4—0,8.

Проявитель Микродол-Х при проявлении пленок Т-Макс 100 Проф. и Т-Макс 400 Проф. в баке можно разбавлять в соотношении 1+3, время проявления при 24° С — 16 мин. Обе эти пленки рекомендуется и в проявителе Т-Макс проявлять при 24° С, время 6,5 мин (пленка Т-Макс 100) и 6 мин (пленка Т-Макс 400).

Для получения номинальной чувствительности в проявителе Т-Макс РС пленку Т-Макс 100 Проф. следует проявлять 8 мин при 20° С или 6 мин при 24° С. Эту же пленку можно обрабатывать с повышением чувствительности (табл. 2).

Режимы повышения светочувствительности пленки Т-Макс 400 Проф. представлены в табл. 3.

Режим обработки фотопленки Т-Макс 3200 Проф. в проявителях Т-Макс и НС-110 (разбавл. В) указан в табл. 4.

ТАБЛИЦА 4

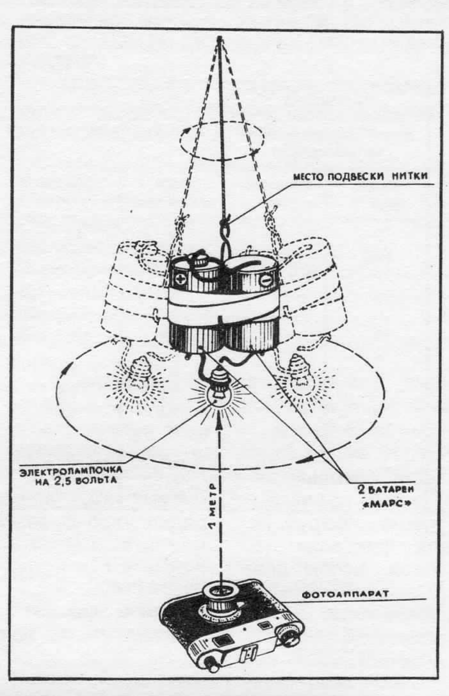
Проявитель	ISO	Время проявления, мин			
		21°С	24°С	27°С	29°С
Т-Макс	400/27°	7	6	5	4
	800/30°	7,5	6,5	5,5	4,5
	1600/33°	8	7	6	5
	3200/36°	11	9,5	8	6,5
	6400/39°	13	11	9,5	8
	12500/42°	15,5	12,5	10,5	9
	25000/45°	17,5	14	12	10
	50000/48°	—	—	—	16,5
НС-110 (разбавл. В)	400/27°	6,5	5	4,5	3,5
	800/30°	7	5,5	4,75	4
	1600/33°	7,5	6	5	4,5
	3200/36°	10	7,5	7	5,75
	6400/39°	12	9,5	8	6,75

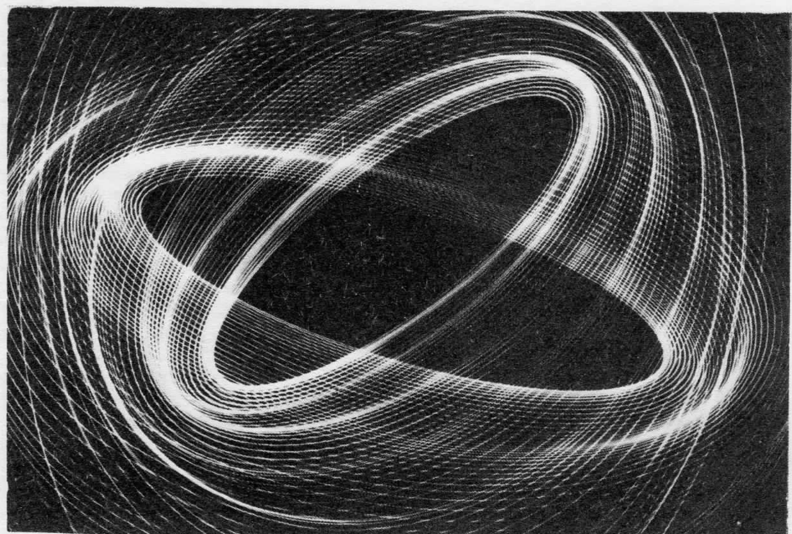
Калейдоскоп

Световые треки

Известно, что движущийся источник света при достаточно длительной выдержке будет передан на снимке протяженной световой дорожкой: следы подфарников проезжающих автомобилей на снимке ночной городской улицы или красивый цветной «зонт» праздничного салюта. Регистрация световых треков (физиограмм) давно стала полезным техническим приемом в промышленной и научной фотографии. Укрепленная на подвижной части станка лампочка позволяет точно зафиксировать траекторию ее движения, а поместив лампочку или другой светящийся источник на рукаве рабочего, можно сделать необходимые выводы о лишних движениях, которые он совершает. Трековый анализ движения используется в хореографии, а также спорте.

Физиограмма — фотографически записываемый рисунок движения светящейся точки — имеет и художественное, изобразительное содержание. С ее помощью можно получить весьма прихотливые фигуры, напоминающие графическое воплощение математических абстракций. Подобные картины доступны, конечно, и современному компьютеру, однако более простое решение всегда предпочтительнее. Такие





эстетически завершенные изображения используются в качестве фона в рекламной фотографии, как элемент графического оформления в творческих решениях сюжета. На рисунке и фото — одна из простейших схем для получения таких сюжетов. Съемка проводится с открытым затвором в затемненном помещении и на черном фоне. Если сделать источник света мигающим или снимать на цветную пленку с насыщенными цветными фильтрами на объективе (их можно менять в ходе съемки), выразительность световой картины увеличивается. Двойное экспонирование на одном кадре позволяет «впечатать» в физиограмму портрет или что-то иное, нужное для рекламного снимка. Предлагаемая схема, конечно, не единственная, здесь есть с чем экспериментировать. Связав вместе три-пять карманных фонариков, прикрытых цветными фолиями, можно добиться цветных фигур самой сложной конфигурации. Создаваемый физиограммой фон часто сочетают с подсветкой основного объекта обычной электронной вспышкой. В этом случае можно ограничиться однократным экспонированием, если физиограмма «рисуется» ассистентом, создающим необходимые траектории лампочек.

В. ГРИБОВ

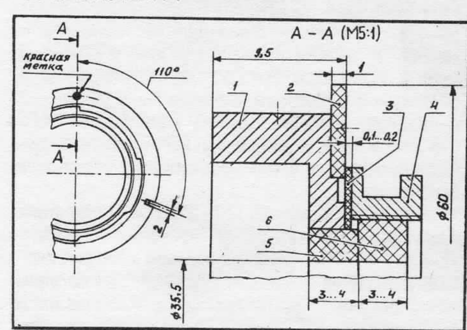
Мини-советы

При репродуцировании изображения, выполненного на тонкой газетной или подобной ей бумаге, становится заметен рисунок или шрифт, напечатанный на ее обратной стороне. Это затрудняет пересъемку и снижает качество репродукции. Если подложить под такой просвечивающий оригинал лист бумаги черного или другого цвета, совпадающего с краской оборотного рисунка, то проблема будет решена.

М. ПАВЛОВ

Оценка качества изображения на цветной негативной пленке ДС-4 требует от фотографа немалого опыта. Яркий, с повышенным контрастом сюжет выглядит в дополнительных цветах очень привлекательно, но печатается с большим трудом. Еще сложнее оценить качество негатива, выполненного на маскированной пленке: под желтой или оранжевой маской цветные детали просто теряются. Чтобы уменьшить влияние этой маски, негативы нужно просматривать через фильтр того же цвета, что и маска. Это поможет увидеть, как выявлены детали в тенях и светах.

А. ВАСИЛЕВИЧ



Этот адаптер необходим для оперативной установки на камеры с байонетом К объективов серии «А». Основными частями адаптера *1* являются (см. рисунок) адаптер КП-А/Н со спиленной байонетной частью *4*, вместо которой устанавливают кольцо К-42×1. Связующими элементами являются кольца *2, 5, 6* и прокладка *3*. Кольца изготовлены из листового стеклотекстолита СТЭФ-1, прокладка бумажная.

Основные приемы по изготовлению адаптера следующие. Сначала нужно удалить с кольца К-42×1 стопорную пружину. После приклейки кольца *2* к адаптеру КП-А/Н необходимо довести склейку по размеру 9,5 с предельно возможной точностью и наименьшей непараллельностью (не более 0,02-0,03 мм), например притиркой на тонкой шкурке, расположенной на стекле. Кольца ∅ 35,5 удобно выполнить после склейки всего адаптера. Ориентация кольца К-42×1 относительно паза замка на кольце *2* определяется примеркой частей адаптера к камере перед окончательной склейкой.

А. НОВИКОВ

Пробная аддитивная печать

Аддитивная цветная печать в узких спектральных интервалах (через красный, синий и зеленый зональные фильтры) в ряде случаев дает цветное изображение более высокого качества, чем субтрактивная печать с комплектом из 33 корректирующих светофильтров. Это обусловлено спектральной чистотой печатающего света, не вызывающего паразитного образования красителей в эмульсионных слоях.

Аддитивная печать требует, однако, высокого оптического качества применяемых фильтров, то есть отличной плоскопараллельности стекла, отсутствия свилей и иных дефектов фильтров, которые устанавливают обычно под объективом увеличителя по ходу лучей, формирующих изображение. Второе весьма жесткое требование этого метода — полная неподвижность изображения в процессе печати, так как экспозиции за каждым фильтром в обычных условиях делаются последовательно.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Значительно ускорить подбор правильной фильтрации при аддитивной цветной печати с тремя зональными фильтрами помогут шаблоны из любого непрозрачного материала (см. рисунок). Шаблоны можно использовать с реле времени или же заменить ими 12 шаблонов при работе с головкой «Оптимак ЦФ». Для совмещения контрольных полей по углам шаблонов нужно вырубить отверстия для фиксации на четырех штифтах. Чтобы два шаблона объединить в один, нужно шесть отверстий — по углам и посредине длинной стороны.

Тщательно отрегулировав лампу увеличителя для равномерного освещения экрана, пробный отпечаток экспонируют при рабочей диафрагме под шаблоном 12 раз, за каждым из трех зональных фильтров с четырьмя разными выдержками. Порядок экспонирования:

под шаблоном А даются четыре разные выдержки за красным светофильтром с поворотом шаблона на 90° (положения 1—4);

четыре выдержки под шаблоном Б за синим фильтром при расположении прозрачных участков горизонтально с поворотом фильтра (положения 5—8);

четыре выдержки под шаблоном Б за зеленым фильтром при вертикальном положении прозрачных участков (положения 9—12).

На пробном отпечатке получится 64 контрольных поля форматом 10×10 мм (при размере шаблонов 80×80 мм). По одному из полей после обработки и сушки снимка можно определить экспозицию, обеспечивающую оптимальную цветопередачу и плотность. Недостаток этой системы (как и других мозаичных систем) — контрольное поле с правильной экспозицией может попасть на второстепенную часть сюжета.

В. ВИЛКОВ

Свинцовые аккумуляторы

Современная фотоаппаратура насыщена электроникой и электротехникой. Для работы систем экспонометрии, автофокусировки, электоронных затворов, перемотки пленок требуется электропитание. Оно создается встроенными, иногда даже дублирующими друг друга источниками, как правило, сухими батарейками или аккумуляторами.

Окисно-серебряные, литиевые и никель-кадмиевые источники питания заменили в современной фотоаппаратуре архаичные свинцовые аккумуляторы. Однако техника вспоминает и о старых возможностях, воплотив их в новые технологические решения. Небольшие, емкие, герметичные свинцовые аккумуляторы оказались предпочтительнее никель-кадмиевых там, где процесс подзарядки удобно вести с любого момента, а не от полной разрядки, и где эффект «памяти» никель-кадмиевых источников является помехой.

Фирма «Квентум Инстраменс» (США) выпустила в продажу переносной блок питания для профессиональных репортерских фотовспышек с таким модернизированным свинцовым аккумулятором. Он обеспечивает без подзарядки 250 световых импульсов с полной энергетической отдачей (и многократно больше — в тиристорном автоматическом режиме) для вспышек с ведущим числом около 40 (пленка 100 ASA). Время зарядки конденсатора вспышки в три раза короче, чем с щелочными батарейками, и на треть меньше, чем с никель-кадмиевыми аккумуляторами — практически вспышка почти немедленно бывает готова к новому срабатыванию. Новый аккумулятор может подзаряжаться сотни раз, а его общий ресурс достигает 100 тысяч вспышек.

Конструкция блока очень удобна для профессиональной эксплуатации. Он автоматически выключается, если фотограф забыл сделать это. Специальная электронная схема защищает вспышку от перегрузок, позволяет подключать дополнительные нагрузки, имеет удобную шкалу определения степени разрядки. Время полной зарядки аккумулятора не превышает 10 часов, после чего блок сам отключается от сети.

А. ШЕКЛЕИН

Почему не получился снимок?

Начинающему фотолюбителю нужно помнить, что техническое качество негативов зависит от многих мелочей. Когда направляясь на пейзажную съемку, забывают надеть на объектив защитную бленду, то при фотографировании в солнечную погоду заснеженных пространств или водной поверхности это приводит к паразитной засветке всей площади кадра. При этом значительно увеличивается оптическая плотность негатива, снижается контраст, растет зернистость и падает четкость изображения.

При пейзажной съемке на показания экспонометра влияет его местоположение. Ошибки в определении экспозиции возникают, когда корпус экспонометра несколько приподнят над линией горизонта и светочувствительный элемент направлен на яркую часть неба, а не на объекты съемки. Если направить светочувствительный элемент под некоторым углом (30—40°) к земле, то экспозиция определяется правильно, а снимки будут без недодержек.

Это относится и к съемке ярких объектов полуавтоматическими камерами и фотоаппаратами с встроенным экспонометром. В этом случае следует уменьшить на экспонометрическом устройстве установку светочувствительности пленки на 1,5-2 деления (для фотопленки чувствительностью 64 ед. ГОСТа установить 32 или же 25 ед. ГОСТа).

Аналогично проводят корректировку экспозиции при фотографировании темных объектов или находящихся в густой тени (вместо чувствительности пленки 64 ед. ГОСТа следует установить 100 или 125 ед. ГОСТа).

Необходимо учитывать при экспонировании, что спектральная чувствительность пленки существенно меняется при дневном и электрическом освещении. Светочувствительность «Фото-32», «Фото-64», «Фото-125» соответствует указанному номиналу только при дневном свете и уменьшается примерно на одну треть в условиях электрического освещения. Пленка «Фото-250» увеличивает свою спектральную светочувствительность примерно в полтора раза (350 ед. ГОСТа) в условиях электрического освещения.

Р. КРУПНОВ

«Кодак Мастер-Класс»

Европейские фотографические журналы изобилуют информацией о различных семинарах, проводимых мастерами фотографии, фотообществами. Фирмы «Синар», «Брон Электроник», «Дурст», «Лейка» и другие предлагают разнообразные программы мастер-классов, рассчитанные на широкий круг фотографов. Для западного фотографа все это привычно, но у нас каждое подобное мероприятие становится неординарным событием.

Очередной «Кодак Мастер-Класс», проходивший на фотофестивале, стал первой акцией официально зарегистрированного в Москве представительства фирмы «Кодак» (Англия) — «Кодак АО Россия».

Главный специалист центра обучения фирмы «Кодак» Филип Феннеффи поставил перед собой задачу продемонстрировать участникам новейшую разработку фирмы — электронную систему предварительного просмотра «Кодак Призм XLC» и показать, как на практике ее применяет профессиональный фотограф.

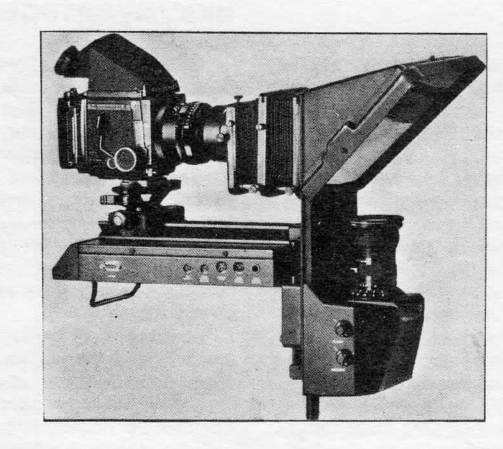
Электронная система состоит из подвижного основания, на котором устанавливается среднеформатная камера, полупрозрачное зеркало большого размера под углом 45° и видеокамера «Кодак Призм колор ССД» с компактным блоком управления. Дополняют систему записывающее устройство на флоппи-диск — «Кодак» SV 50 для регистрации снимаемого изображения, монитор, плейер, пульт дистанционного управления.

Во время работы с этой системой фотограф одновременно проводит съемку портретируемого и записывает изображение на флоппи-диск. Сразу же после съемки заказчик видит на мониторе отснятые кадры, может оценить результаты съемки и заказать отпечатки с конкретного кадра.

Таким образом, в портретной студии, оснащенной системой XLC, фотографу понадобятся: малоформатная или среднеформатная камера, блок управления изображением с видеокамерой ССД, монитор, видеорекордер, пульт дистанционного управления, конечно, осветительная система. Приемный пункт заказов фотосалона, куда передаются флоппи-диски, оснащается видеоплейером, монитором и пультом дистанционного управления. При необходимости, для получения контрольных отпечатков видеоплейер может подключачаться через терминал к принтеру.

Филип Феннеффи отметил, что система «Кодак Призм XLC» позволяет фотографу экономить деньги и время. Если съемка не понравилась заказчику, пленку вообще не проявляют. Система удобна для заказчика, так как отпадает необходимость посещения студии вторично, а также не нужны затраты на выполнение контрольных отпечатков со всех кадров. При съемке портрета у фотографа очень мало времени. Прежде чем портретируемый потеряет интерес к съемке, нужно установить с ним контакт, отснять максимальное число сюжетов. Система «Кодак Призм XLC» надежно страхует профессионала от случайностей.

На наши вопросы ответил Владимир Михайлов — представитель фирмы «Кодак».



«Ф»: Каковы первые шаги фирмы «Кодак АО Россия» на отечественном рынке?

В. М.: Мы приступили к реализации двух проектов. Проект для любителей — создание сети магазинов и обрабатывающих мини-центров «Кодак экспресс». Программа стандартизации этих магазинов носит чисто западный подход, начиная от фирменного стиля и мебели и кончая программным обеспечением контроля за процессом обработки, предоставлением контрольных стрипов (необработанных контрольных тестовых пленок). Магазин, подписывающий с нами соглашение, получает право на фирменное оформление «Кодак экспресс» и еженедельную полную информацию о техническом состоянии процесса обработки.

Для профессиональных фотографов мы планируем организовать фирменную обработку слайдов — создание системы «Q — Lab» (кволити-лебор), являющейся гарантией качества и профессионального подхода. Система с особой тщательностью реализует строго регламентированные кодаковские традиции в диагностике процесса, химическом анализе проявляющих веществ в машинах. Мы будем контролировать соблюдение всех рекомендаций фирмы так, чтобы потребителю было комфортно на всех страдиях общения с сервисными службами.

«Ф»: Будет ли осуществляться продажа фотоматериалов других фирм в магазинах «Кодак экспресс»?

В. М.: На прилавках «Кодак экспресс» будут в продаже только кодаковские материалы, но магазин может организовать другой прилавок с продажей различных фототоваров.

«Ф»: И наконец очень важный для профессионалов вопрос: как организованы доставка и хранение фотоматериалов?

В. М.: В этом году все материалы будут доставляться на грузовиках из Англии с соблюдением рекомендаций фирмы. В Москве мы имеем склад с кондиционированием, в котором будут храниться все фотоматериалы, а в магазины — поставляться только небольшие партии для продажи.

«Ф»: Спасибо за интервью, желаем фирме удачи на российском рынке.

В. АНЦЕВ

Черно-белые пленки «Кодак» для репродуцирования и контратипирования

ВИД ОРИГИНАЛА	РЕКОМЕНДУЕМАЯ ПЛЕНКА
Монохромный и цветной	Т-МАКС 100 Профешнл Плас-Х Пан Профешнл 4147 Панатомик-Х (35-мм и рольфильм)
Монохромный	Профешнл Б/В Дубликейтинг Гравюр Позитив 4135
Белый фон	Кодалит Орто Тайп 3 Присижен Лайн LP 7 Техникл Пан 2415
Блеклый желтый фон (с фильтром Реттен № 15)	Истмен Файн Грейн Рилиз Позитив 5302 Присижен Лайн LP 7 Кодалит Орто Тайп 3
Синие копии (с фильтром Реттен № 25 или № 29)	Кодалит Орто Тайп 3 Кодалит CR Пан SO-236 Присижен Лайн LP 7
Цветной	Кодалит CR Пан SO-236
Штриховой и полутоновой	Т-Макс 100 Профешнл
Карандашный	Истмен Файн Грейн Рилиз Позитив 5302

Конверсионные фильтры в черно-белой фотографии

Голубые фильтры типа «Кодак» серия 80, как известно, предназначены для повышения цветовой температуры ламп накаливания до характеристик среднего дневного света (5500 К), что позволяет вести съемку на пленках для дневного света при искусственном освещении. Применение фильтров для такой съемки обязательно, но не только этим определяется их полезность.

Наиболее плотный фильтр (80 А) вполне заменяет при черно-белой съемке синие фильтры, предназначенные для высветления голубого цвета и притемнения желтого. В портретной съемке он подчеркивает светлый тон голубых глаз, более правильно передает яркость губ, в пейзажной — выделяет дымку и тем усиливает тональную перспективу кадра. Повышается контраст при репродуцировании желтых или красных оригиналов на белом и синем фоне.

Если плотность фильтра 80 А оказывается чрезмерно большой, можно подобрать любое подходящее значение среди более слабых конверсионных фильтров типа «Кодак» — от 80 В до 82. Таким образом, комплект таких фильтров является значительно более гибким инструментом, чем «стандартный» голубой фильтр Т1,4.

СКБ «ПИМАРК»

ПРЕДЛАГАЕТ
импульсный павильонный осветитель **ИПО-1** и его модификацию **ИПО-2.**

Осветители предназначены для обеспечения необходимого уровня освещенности при фотосъемке в павильонах, на выставках, открытых пространствах, в школах, а также для создания рекламных снимков на цветных и черно-белых фотоматериалах.

ДОСТОИНСТВА ИПО-1, ИПО-2:

обеспечивают моделирующее освещение;
имеют переключатель дистанционного и непосредственно от фотокамеры режимов работы;
при изменении мощности импульса цветовая температура не изменяется;
высокостабильны в работе и имеют индикацию готовности;
время непрерывной работы (без отключения от сети) не менее 12 ч;
предусмотрена возможность тестирования на исправность;
оснащенность четырьмя лампами ИФК-120 и галогенной лампой КГМ 220×200;

ТЕХНИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ

напряжение питания, В	220±22
частота, Гц	50, 60
мощность галогенной лампы, Вт	200
энергия вспышки, ступенчато-регулируемая, Дж	100, 200, 300, 400
минимально допустимый интервал между вспышками, с, не более	12
цветовая температура — импульсного освещения	5500 К
галогенного источника света	3000 К
габариты (без отражателя и штатива), мм	ИПО-1 330×280×130 ИПО-2 370×280×170
масса осветителя, кг (полный комплект)	ИПО-1 — 12 ИПО-2 — 13,5



ИПО-2 С ОТРАЖАТЕЛЕМ 500 ММ; ИПО-2 С НАСАДКОЙ УГЛОВОГО РАСКРЫТИЯ 60°; ИПО-1 С НАСАДКОЙ УГЛОВОГО РАСКРЫТИЯ 45°

КОНСТРУКЦИЯ ИПО-1, ИПО-2

Конструктивно осветители выполнены в виде блока управления, закрепленного на подвижном штативе с возможностью регулировки в вертикальной и горизонтальной плоскостях. На блок управления винтами крепится отражатель. В ИПО-2 несколько увеличены габариты блока управления, модернизировано его крепление к штативу, произведены изменения схемы, не ухудшающие работу.

КОМПЛЕКТ ПОСТАВКИ

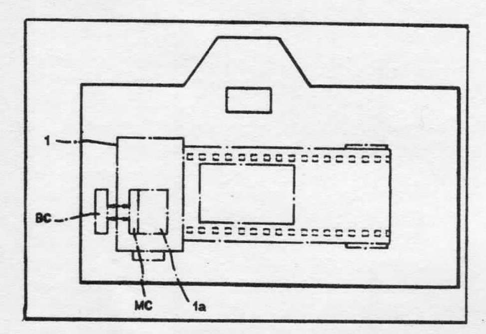
ИПО-1 комплектуется одним из отражателей на выбор — 45° или 60°, одним блоком управления, одним штативом с основанием, дефлектором. В комплект поставки ИПО-2 входит блок управления — 1 шт; отражатель с плоским дном Ø500 мм — 1 шт; штатив с основанием — 1 шт.
Оба осветителя паспортизированы и имеют срок гарантии 12 мес.
Оплата по безналичному расчету, наличными в рублях, в рублях Республики Беларусь. Самовывоз после 100%-ной предоплаты.

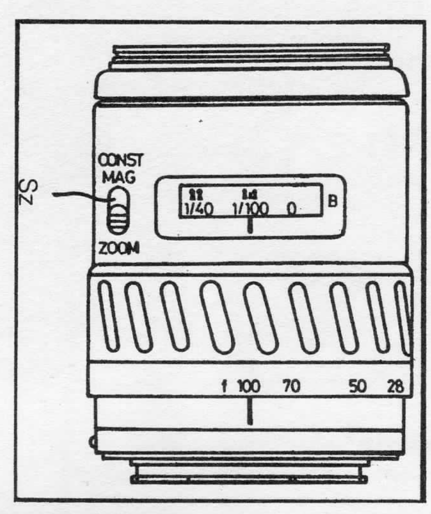
Изготовитель: СКБ «ПИМАРК» — 220033, г. Минск, ул. Фабричная, 18, р/с № 100609365 в Ленинском отделении Белбизнесбанка г. Минска, МФО 153001763.
По соглашению с заинтересованными лицами откроем представительства в регионах СНГ.

Дайджест зарубежной фотопрессы

Автоматические зум-объективы

Новые зум-объективы фирмы «Минольта» с автоматической фокусировкой помимо работы в обычном режиме способны сохранять постоянный масштаб изображения при съемке движущихся объектов.





Объектив состоит из четырех оптических компонентов. Три из них входят в группу изменения фокусного расстояния, а четвертый служит для фокусировки и компенсации. Рабочий режим сохранения масштаба изображения устанавливается специальной кнопкой-переключателем "Const. Mag" (см. рисунок), а величина масштаба выбирается по шкале вращением кольца фокусировки. Когда движущийся объект сфокусирован при помощи кольца зуммирования, то частичное нажатие кнопки затвора включает автоматическую фокусировку с постоянным масштабом изображения. В обычном режиме фокусное расстояние устанавливается вращением кольца зуммирования. Кнопка переключателя в это время находится в положении "Zoom". При ручном вращении кольца зуммирования частично нажатая спусковая кнопка включает микропроцессор в режим автоматической наводки на резкость.

Без красных глаз

Красный глаз светофора уместен на перекрестке улицы, но на снимке красные глаза портретируемого — это неудача фотографа. Средство, позволяющее управлять ситуацией при съемке со вспышкой на цветную пленку, нашла фирма «Минольта».

Этот нежелательный эффект зависит от величины фокусного расстояния объектива, расстояния до объекта съемки и расположения вспышки. Эффект проявляется, если направление взгляда составляет с оптическим направлением светового пучка вспышки не более 2—2,5°. При относительно сильном общем освещении эффект не возникает.

Кассета (см. рисунок) имеет площадку памяти, на которой записываются сигналы, содержащие информацию по каждому кадру пленки и связанные со схемой камеры линиями связи МС и ВС. Схема управления имеет центральный процессор, систему ранжировки, фотометр, стробоскопическую вспышку и систему управления экспозицией. Данные об используемом объективе встроены в объектив. После определения положения объекта съемки и сравнения с данными объектива процессор вычисляет возможность появления красных глаз. Если она существует, на камере срабатывает соответствующий сигнал и вспышка блокируется. Если же съемка будет произведена вручную, сигнал о красных глазах на данном кадре записывается на диск памяти кассеты, что дает возможность учесть и исправить это при последующей печати на принтере, например уменьшением экспозиции при печати.



Мировой рекорд

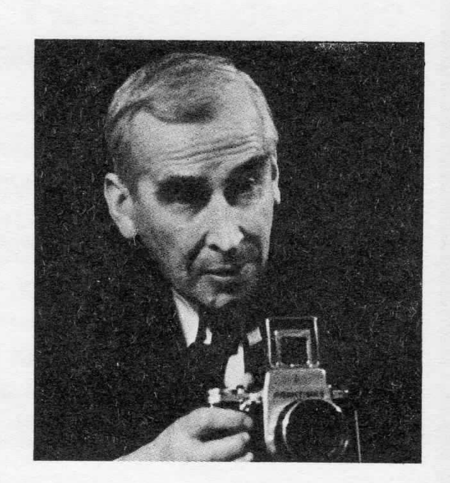
Японский частный коллекционер установил новый рекорд на аукционе «Кристи», купив 35-мм дальномерную фотокамеру «Никон S3M» за 28 600 фунтов стерлингов.

Выпущенная в апреле 1960 года в количестве 195 экземпляров, «S3M» — единственная полуформатная модель фирмы «Никон». Сохранилось всего 100—120 таких фотокамер, поэтому они представляют для коллекционеров особую ценность.

Предыдущий рекорд цены на 35-мм фотокамеру составил 26 400 фунтов стерлингов. На этом же аукционе за эту сумму была продана «Лейка», отделанная платиной. Самая большая сумма — 29 600 фунтов стерлингов — была уплачена за фотокамеру, изготовленную в виде ручных дамских часов.

ПО МАТЕРИАЛАМ ЖУРНАЛА «БРИТИШ ФОТОГРАФИ»

Памяти Дмитрия Ухтомского



Скольким людям будет не хватать доброго Дим Димыча, как звали его коллеги и друзья! Сегодня меньше всего хочется говорить о его профессии. В 80-летний юбилей Дмитрия Диевича Ухтомского наш журнал рассказал о творчестве этого мастера. Но фотография для него была не только творческим инструментом, но и той дорогой, которая вела к людям. Человек, проживший весь свой век в фотографии, разумеется, не может ее не любить. Но больше этого, дарованного ему судьбой, занятия Ухтомский ценил дружбу тех сотен людей, к которым привела его фотография. Человек по-настоящему воспитанный, скромный, а точнее было бы сказать — деликатный, он не был способен ни потеснить другого, ни действием обидеть, ни словом.

Большую часть своей творческой жизни Д. Ухтомский проработал в «Огоньке». Его имя вошло в ту славную когорту огоньковских ветеранов-мастеров, без которой была бы далеко не полной наша отечественная фотография. После "Огонька" Дмитрий Диевич долгое время работал в "Отчизне", затем в "Родине". Когда человека знаешь больше тридцати лет, невозможно говорить о нем беспристрастно. Да и нужно ли? Среди многих добрых дел Ухтомского, если говорить с нашей, профессиональной точки зрения, он сделал и такое: приобщил свою жену, с которой прожил полвека, к делу своей жизни — фотографии. И ныне нет профессионала да, пожалуй, и любителя, который не знал бы Лилию Исааковну Ухтомскую, и которая бы не знала всех и каждого из работавших и работающих в нашей фотографии. Сотрудники журнала «Фотография» соболезнуют своей коллеге, ее дочери Наталье Дмитриевне.

...Нет, не все обрываются нити с уходом дорогих нам людей.

ОТ ИМЕНИ СОТРУДНИКОВ И ЧЛЕНОВ РЕДКОЛЛЕГИИ ЖУРНАЛА «ФОТОГРАФИЯ»
Лев ШЕРСТЕННИКОВ



ФОТО **ФРАНЦИСКО ИНФАНТЭ**

АРТЕФАКТЫ
ИЗ СЕРИИ «ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ ГОРИЗОНТЫ» — 1992 г. (БРЕТАНЬ)



Индекс 70869